بنائية الفن

التمهيد

في حوار طويل وممتع بين عالم الأنثربولوجيا البنائي الفرنسي كلود ليفي ستروس — Claude Lévi Strauss والناقد الفني جورج شاربونييه Georges Charbonnier وأذيع من الإذاعة الفرنسية عام ١٩٥٩ ثم نُشر بعد ذلك في كتاب بعنوان Entre-(1)tiens avec Claude Lévi — Strauss قارن ليفي ستروس بين إبداع الطبيعة وأعمال الفن وعرض بالتفصيل لفكرته الأساسية عن التعارض أو على الأصح التقابل opposition بين الطبيعة وصنع الانسان (الثقافة) . وقد تعرض أثناء مقارنته بين الطبيعة والفن لبعض أعمال الرسام الفرنسي جوزيف فرنيه Joseph Claude — Vernet (١٧١٤ — ١٧٨٩) وبالذات إلى لوحاته الخمس عشرة الشهيرة عن « موانيء فرنسا » التي تصور بدقة بعض المناظر الطبيعية الخلابة المحيطة بهذه الموانيء . وعلى الرغم من أن أعمال فرنيه لم تعد تلائم — حسب رأي الكثيرين — متطلبات الذوق الفني العام السائد في الوقت الحاضر في أوربا نظراً لأسلوبها (الأكاديمي) واهتمامها بإبراز كثير من التفاصيل الدقيقة ، فإن ليفي ستروس يرى على العكس من ذلك أنها من أفضل وأروع الأعمال الفنية التي تعطي فكرة واضحة عن تلك العلاقة بين الطبيعة والفن وعن أصالة الخلق الابداعي الخاص ، وذهب في ذلك إلى حد القول :

« أستطيع أن أتصور أن بإمكاني العيش مع هذه اللوحات ، بل وأن أتصور المناظر المرسومة فيها أكثر واقعيةً من تلك التي تحيط بي الآن بالفعل.فبالنسبة لي فإن قيمة هذه المناظر المرسومة تتمثل في أنها تقدم لي

(1) دار النشر Plon — Julliard, Paris 1961

الوسيلة لكي أحيا من جديد تلك العلاقة الطبيعية بين البحر والأرض ، وهي العلاقة التي كانت لاتزال قائمة في ذلك العصر (يقصد القرن الثامن عشر) حين لم يكن وجود الانسان متعارضا مع العلاقات الطبيعية بين الجيولوجيا والجغرافيا والحياة النباتية أو يؤدي إلى تدميرها والقضاء عليها ، وانما كان يعمل على العكس من ذلك تماما على تنظيت تلك العلاقات وبالتالي المحافظة على وجود واستمرار نوع خاص من الحقيقة والواقع هو أشبه شيء بعالم الأحلام الذي يمكن لنا أن نلوذ به وقت الحاجة . » (صفحة ١٠٣)

وتعكس هذه العبارة الشاعرية ـ التي قد تفتقر الى دقة التعبير العلمي ـ جانبا كبيرا من نظرة ليفي ستروس إلى الحياة ، كما قد تعبر عن ذوقه الخاص وتفضيله للحياة في الماضي بكل هدوئها واحترامها للطبيعة والمحافظة على التوازن بين عناصر الطبيعة والابداع الانساني (الثقافة) ، وهو الأمر الذي لم يعد قائما الآن بعد أن أدى التقدم الصناعي والتكنولوجي الى القضاء على كثير من ملامح الطبيعة ومكوناتها الأساسية . وهي بذلك تكشف عن موقفين متعارضين من الطبيعة : أما الموقف الأول فهو الذي تعبر عنه بوضوح لوحات فرنيه التي تكشف عن التفاعل المتوازن بين الانسان والأوضاع الايكولوجية ، وذلك على اعتبار أن تلك الموانىء البحرية التي تظهر في لوحاته هي أحد أنماط البيئة (الانسانية) التي أفلح إنسان القرن الثامن عشر في أن يحافظ على ملامحها الجيولوجية والجغرافية والنباتية ولم يعمل على تدميرها بل كان يحرص أشد الحرص على ايجاد نوع من الترتيب والنظام ، بل والمنطق ، بين تلك الملامح ، وبحيث يحكم ذلك الترتيب والنظام والمنطق علاقاتهم هم أنفسهم مع تلك البيئة . وأما الموقف الثاني فإنه يتعارض مع ذلك كل التعارض ، إذ هو يتمثل في الحالة السيئة التي وصلت إليها شواطىء وسواحل البحار في الوقت الحاضر بحيث أصبح منظرها يثير الأسى والحزن والكآبة نتيجة للازدحام والتلوث وكثرة المباني والمنشآت التي يتفنن الناس في إقامتها هناك ، مما أدى الى اختفاء (الطبيعة) تحت وطأة (الثقافة) والى فقدان الانسجام والتناسق مع البيئة . فكأن هناك إذن نوعا من التقابل بين ما كان يرسمه فرنيه في لوحاته وما كان يوجد في الماضي من ناحية وما هو قائم الآن بالفعل من الناحية الأخرى . . . من ناحية « نجد الماضي والنظام والتناسق والطبيعة والجمال ، بينما نجد من الناحية الأخرى الحاضر والفوضى والتضارب والثقافة والقبح . . . في عالم الماضي كانت مختلف عناصر الكون تتمايز فيما بينها بحيث يفصل بعضها عن بعض المسافة أو البعد المناسب اللائق . أما في الحاضر فإن الأشياء التي كان يجب أن تكون متمايزة بعضها عن بعض تتزاحم ويتراكم بعضها فوق بعض . »[٢]

هذا التزاحم الشديد بكل ما يحمل من مشكلات ومن قبح هو الذي يجعل ليفي ستروس ينكر بيئته المباشرة وينفر منها ، وهو الذي كان يدفعه دفعا ـ كما يعترف صراحة في كتابه « الأفاق الحزينة Tristes Tropiques » الى البحث عن (القيمة) في العوالم والمناظر الأخرى البعيدة .[٣]

وهذا قد يعني في آخر الأمر أن ليفي ستروس يرفض الزمان والمكان القائمين الآن بالفعل . وليس هذا مجرد موقف

---

(٢) David Pace, Claude Levi — Strauss: The Bearer of Ashes, R.K.P. London 1983, pp 42 — 3.

(٣) عرض ليفي ستروس لهذه المسألة في كثير من كتاباته كما ذكرها في أكثر من موضع في كتابه الأفاق الحزينة . انظر على سبيل المثال صفحات ١٠٣ ـ ١٠٧ .
"Tristes tropiques" Librairie Plon. Paris 1955, pp 103 — 107.

عقلي أو نظرة فلسفية مجردة ، وإنما هو جزء من حياته الفعلية . فبعد أن عاد الى فرنسا من الولايات المتحدة بعد الحرب العالمية الثانية عاش ـ ولا يزال يعيش ـ في شبه عزلة متباعدا عن الناس . وهو يقول في ذلك : « ليست لي حياة اجتماعية وليس لي أصدقاء . إنني أمضي نصف وقتي في معملي والنصف الآخر في مكتبي » . وربما كان هذا الرفض للحاضر هو الذي دفعه ـ بشكل أو بآخر ـ الى الاتجاه نحو الأنثربولوجيا ودراسة الحياة (البدائية) عند الهنود الحمر في الامريكتين وإن كان ينكر أنه كان يهدف من ذلك الى الوصول الى أي موقف فلسفي أو مذهب فكري ويقول : « لقد قمت برحلاتي الفلسفية الصغيرة لارضاء نفسي وحسب واستجابة لإلحاح ضميري أكثر منها لاقامة مذهب فكري » . وهذا موقف يكشف عن درجة عالية من التواضع ، على ما يقول آدم كوبر Adam Kuper الذي يرى أن ليفي ستروس لديه بالفعل مذهب ملائم تماما له كمفكر بنائي[٤] والفكرة الأساسية في هذا « المذهب » هي « المسافة » أو « البعد » . فحين سئل ليفي ستروس مثلا عما يعتبره أهم جانب في المنهج الأنثربولوجي أجاب ببساطة « المسافة » ، فالأنثربولوجيا « هي علم الثقافة كما تراها من خارج » . وقد لا يتفق كثير من الأنثربولوجيين معه في ذلك إذ يرون أن أهم جانب في المنهج الأنثربولوجي هو (القُرْبُ) وليس (البعد) ، والاختلاط بالناس ومعايشتهم ومشاركتهم في كل أنشطتهم حتى يمكنهم دراسة وفهم الثقافة (من داخل) بقدر الامكان . ولكن الطريف أن ليفي ستروس أخرج في العام الماضي كتابا يوحي عنوانه بنفس هذا الموقف المتباعد وهو « النظرة المتباعدة Le regard eloigné »[*] يضم مجموعة من مقالاته التي سبق نشرها في مواضع متفرقة وكان المفروض ـ على ما يقول في المقدمة ـ أن تؤلف الجزء الثالث من كتابه « الأنثربولوجيا البنائية Anthropologie Structurale الذي ظهر الجزء الأول منه عام ١٩٥٨ والثاني عام ١٩٧٣ ، وهما أيضا عبارة عن تجميع لمقالات سابقة . ولكن (المسافة) لم تكن مجرد أسلوب أو أداة منهجية اتبعها في دراساته وطبقها على حياته الاجتماعية ذاتها وانما كان يراها شرطا أساسيا لقيام العلاقات الانسانية الكريمة . ولذا فإنه يتكلم عن « مظاهر الغباء والكراهية والسذاجة التي تفرزها الجماعات الانسانية حين تزول المسافة من بينهم مثلما يفرز الجرح القيح » ، كما أنه ينفر أشد النفور من ذلك الاتجاه الذي يسود العالم الآن نحو التماثل والتشابه في كل شيء ونحو الزيادة الرهيبة في السكان ، ويرى أن النزعة الانسانية الحقة من شأنها أن تؤدي الى التنوع الثقافي ، وأن تعمل على كبح جماح التكاثر البشري وعلى احترام البيئة والمحافظة عليها مما يعني ضمنا التسليم بحق الكائنات الأخرى في الوجود في هذا العالم (نفس المرجع) .

وكتاب ليفي ستروس عن (الآفاق الحزينة) هو في آخر الأمر ترجمة ذاتية انثربولوجية لحياته وتكوينه العملي ورحلاته ودراساته الحقلية بين الهنود الحمر ، ويقدم لنا ذلك كله من خلال لوحات أدبية رائعة يصف فيها بدقة وبراعة وبلمسات فنية جميلة المناظر الطبيعية في البيئات التي عاش فيها أثناء هذه الرحلات الدراسية ، كما يحرص على أن يبرز في هذه اللوحات الأدبية التقابل بين البيئات الطبيعية ذاتها ومظاهر الحياة الثقافية المختلفة أثناء انتقاله من غابات أمريكا الجنوبية الى المناطق شبه المتحضرة في الامريكتين ، الى المناطق المزدحمة بسكانها من الهنود الحمر ، الى بعض المناطق الريفية التقليدية في أوربا ، كما كان يحرص بالمثل على إبراز ما يسميه بالتقابل الثنائي opposition binaire بين

---

(٤) انظر مقال كوبر Adam Kuper, "A Distant Regard" New Society, 19 May 1983

(*) Claude Levi - Strauss, Le Regard Eloigne, Librairie Plon, Paris 1983

الطبيعة والثقافة الذي هو أساس منهجه البنائي في دراسة وتفسير النظم والأنساق الثقافية المختلفة وبخاصة في دراساته للأساطير والفن . فقد اعتمد على مبدأ التقابل الثنائي في تحليله لعدد كبير جدا من أساطير الهنود الحمر في الأمريكتين (أكثر من ثمانمائة أسطورة) وضمّن ذلك التحليل كتابه الضخم « أسطوريات Mythologiques » بأجزائه الأربعة[٦] . كذلك كانت هي المبدأ الذي اعتمد عليه في دراساته للفن (البدائي) ، ويستوي في ذلك الآراء التي عبر عنها في حواره الطويل مع شاربونييه (١٩٥٩) أو في كتابه الرائع « طريق الأقنعة La voie des masques » (١٩٧٥) ، ففي هذه الدراسات يقابل بين الفن البدائي والفن « المتحضر » الذي يوجد في المجتمعات الحديثة أو (المجتمعات الحضرية) كما يسميها أحيانا ، أي مجتمعات المدن ، ويتبع نفس الطريقة التي عرض بها للتقابل بين المناظر الطبيعية الساحلية كما سجلتها لوحات فرنية بالشواطىء البحرية كما تظهر الآن في الواقع . كما أنه يقابل في نطاق الفن البدائي نفسه بين فنون الجماعات القبلية المختلفة عند الهنود الحمر كما تتمثل في الأقنعة التي يستخدمونها في مختلف المناسبات الشعائرية والتي ترتبط بجوانب كثيرة من حياتهم الاجتماعية والدينية ، ويدور حولها كثير من الأساطير التي تقف هي أيضا بعضها من بعض موقف التقابل والتعارض .

•••

في عام ١٩٧٥ طلبت دار النشر السويسرية سكيرا Skira التي تعنى بنشر كتب الفن أن يكتب لها ليفي ستروس كتابا قصيرا ضمن سلسلتها الشهيرة Les sentiers de la création وهي سلسلة أسهم فيها عدد من كبار الكتاب والأدباء والمفكرين من أمثال أونسكو Ionesco ورولان بارت Roland Barthes وميشو Michaux . وتقوم فكرة هذه السلسلة على تعريف القارىء في عدد محدود من الصفحات بإحدى المشكلات الأساسية المتعلقة بعملية الخلق أو الابداع الفني مع توضيح رأي الكاتب وتدعيمه بعدد كبير من الصور المختارة من روائع الأعمال الفنية . وقد آثر ليفي ستروس أن يعالج في كتابه موضوعا محددا يكون بمثابة امتداد وتكملة ، أو حتى تذييل لكتابه الضخم (أسطوريات) ، ولذا قصر الكتاب على دراسة (نسق) صغير محدود من أنساق ثقافات الهنود الحمر . ويتألف هذا النسق من ثلاثة أقنعة شعائرية تنتمي الى ثقافتين رئيسيتين من تلك الثقافات بحيث يقدم لهذه الأقنعة الثلاثة تحليلا بنائيا وافيا يأخذ في الاعتبار أهم ملامح الثقافة الكلية التي ينتمي كل قناع منها إليها ، وبحيث تكون هذه الدراسة في الوقت ذاته مثالا طيبا لتطبيق منهج التحليل البنائي في دراسة الأعمال الفنية وبوجه خاص الفن البدائي . والأقنعة الثلاثة التي يدور حولها معظم الدراسة والتحليل هي قناع سويهوي Swaihwe عند قبائل الساليش Salish وقناعا زويزوي Xwexwe وزونوكوا Dzonokwa عند قبائل الكواكيوتل Kwakiutl ، وهذه قبائل لها شهرتها عند علماء الأنثربولوجيا . وكان لابد للتحليل البنائي أن يتطرق الى عدد آخر من الأقنعة الأقل شهرة بل وأن يتناول كثيرا من الأعمال الفنية الأخرى عند الهنود الحمر ، ومن كل هذه الأعمال الفنية الرائعة والتحليل البنائي العميق لها يتألف كتاب « طريق الأقنعة La voie des masques » .

---

(٦) ظهرت الأجزاء الأربعة التي يتألف منها كتاب « أسطوريات » في الفترة من ١٩٦٤ الى ١٩٧١ ففي عام ١٩٦٤ ظهر الجزء الأول بعنوان « النيء والمطبوخ » Le cru et le cuit ثم جاء الجزء الثاني عام ١٩٦٧ بعنوان « من العسل الى الرماد » Du miel aux cendres ، ثم تبعه في عام ١٩٦٨ الجزء الثالث بعنوان « أصل آداب المائدة » L'origine des manieres de table وأخيرا جاء كتاب « الانسان العاري » L'Homme nu عام ١٩٧١ .

ومن المؤكد أن اهتمام ليفي ستروس بالفنون بعامة وبالفن البدائي بخاصة كان سابقا بكثير على تأليفه كتاب « طريق الأقنعة » كما أنه كان يدعو دائما حين كان يعمل مستشارا ثقافيا لفرنسا في الولايات المتحدة الى الاهتمام بالفن البدائي وضرورة حصول متاحف الفنون الجميلة ـ وليس فقط متاحف الإثنوجرافيا ـ على نماذج من هذا الفن . وهو نفسه يشير في مستهل كتابه « طريق الأقنعة » الى مقال كان قد كتبه عام ١٩٤٣ بعد أن شاهد مجموعة الأعمال الفنية الخاصة بالهنود الحمر في متحف التاريخ الطبيعي في نيويورك ، ويقتبس أجزاء كبيرة من ذلك المقال الذي يقول فيه :

« من المؤكد أنه لن يمر وقت طويل قبل أن نرى مجموعات من هذا الجزء من العالم وقد انتقلت من متاحف الإثنوجرافيا الى متاحف الفنون الجميلة لتحتل مكانها بين آثار مصر القديمة وبلاد فارس وروائع الفن الأوربي في العصور الوسطى . ذلك أن هذا الفن لا يقل في المستوى عن أعظم الأعمال الفنية ، كما أنه كشف خلال المائة والخمسين عاما التي عرفناها من تاريخه عن درجة عالية جدا من التنوع وعن قدرات وملكات هائلة على التجديد . . .

ولقد شهدت هذه الأعوام المائة والخمسون مولد وازدهار عدد كبير من الأشكال الفنية المختلفة . فهناك الأغطية المغزولة يدويا عند قبائل الشيلكات (وهي فن يدوي لم يكن معروفا في ذلك الاقليم حتى بداية القرن التاسع عشر) والتي وصلت بسرعة الى أعلى درجات الإتقان في فن النسيج مع أنهم لم يستخدموا سوى اللون الأصفر الفاقع المستخرج من بعض الطحالب المائية مع اللون الأسود المستخرج من لحاء أشجار الأرز ، واللون الأزرق البرونزي المستخرج من بعض أوكسيدات المعادن ، وهناك التماثيل الخزفية الرائعة المتقنة التي تعطي بريق الزجاج البركاني الأسود اللامع . . . . وذلك مرورا بتلك الموضة المجنونة التي لم تستمر سوى سنوات قليلة عن أغطية الرأس التي كانت توضع أثناء الرقص وعليها زخارف على شكل وجوه آدمية محفورة ومثبتة على أرضية من الصدف ويحيط بها الفراء أو اللون الأبيض الذي تتدلى منه سيور من الجلد الملفوفة مثل الضفائر . وهذا التجديد المستمر وهذه الثقة الخلاقة التي تضمن النجاح حيثما طبقت وذلك الازدراء لكل السبل المطروقة من قبل انما تؤدي الى ابتهاج وسائل جديدة دائما من شأنها أن توصل الى نتائج مبهرة ورائعة . . ولكي نخرج بفكرة واضحة عنها كان يتعين علينا نحن أن ننتظر مجيء فنان عظيم مثل بيكاسو . . . »[٧].

فكأن ليفي ستروس يريد أن يقول إن الابداع الفني الذي تمثل في لوحات وأعمال رجل مثل بيكاسو والذي أثار كل هذا الاهتمام البالغ في الأوساط الفنية في الغرب كان أمرا مألوفا في ثقافة بدائية أصيلة منذ قرن ونصف ، أو ربما لمدة أطول من هذا بكثير ، اذ ليس ثمة ما يدعو الى التشكك في أن هذا اللون من الفن احتفظ بخصائصه ومقوماته منذ بداياته الأولى التي لا تزال مجهولة لنا . ولكن ليفي ستروس لا يخفي إعجابه بذلك الفن البدائي العظيم الذي أبدعه الهنود الحمر والذي يكشف في كل صوره وأشكاله عن درجة عالية من شدة التعبير وعمقه وتركيزه . فيقول في نفس ذلك المقال الذي كتبه عام ١٩٤٣ ثم نقل أجزاء كبيرة منه في صدر كتابه عن « طريق الأقنعة » .

---

(٧) Claude Levi - Strauss, The Way of the Masks, Translated by Sylvia Modelski, Jonathan Cape, London 1983, pp.3 - 4

« ففي الشمال كانت توجد قبائل التلنجت Tlingit الذين ندين لهم بتماثيل لها قدرة كبيرة على الإيحاء الشاعري الرقيق ، كما ندين لهم ببعض أدوات الزينة الثمينة . ويأتي بعدهم نحو الجنوب قبائل الهايدا Haida بأعمالهم الضخمة التي تفيض بالقوة والحيوية . ثم تأتي قبائل تسيمشيان Tsimshian اللذين يماثلونهم وإن كانوا يتميزون عليهم بقدر أكبر من الحساسية والرقة الانسانية ، ثم تأتي قبائل بيلا كولا Bella Coola التي تكشف أقنعتهم عن طراز فيه كثير من الفخامة والجلال كما يغلب على أعمالهم اللون الأزرق البرونزي ، ثم قبائل كواكيوتل Kwakiutl بخيالهم الحر الطليق الذين يطلقون لمشاعرهم الجامحة العنان وهم يصنعون أقنعة الرقص ذات الأشكال والألوان الغريبة الصارخة ، ثم تأتي قبائل النوتكا Nootka الذين تتحكم فيهم الواقعية الرزينة ، وأخيرا في أقصى الجنوب تأتي قبائل الساليش Salish بأسلوبهم وطرازهم البسيط التخطيطي ذي الزوايا البارزة ، وهنا يختفي تماما تأثير القبائل الشمالية . » (صفحة ٥)

وقد حرص ليفي ستروس على أن يتابع الإبداع الفني في كل هذه القبائل وبوجه خاص الأقنعة التي كانوا يفتنون في صنعها لمختلف المناسبات والاحتفالات الشعائرية ، سواء أكانت هي شعائر التكريس التي يترك الشبان بمقتضاها مجتمع الصبية والنساء وينضمون الى مجتمع الرجال العاملين المنتجين المحاربين ، أم أقنعة الرقص الشعائري التي تعبر عن القوى الخفية الاعجازية كما تدور حولها كثير من الأساطير . وقد بلغت كل هذه الفنون (البدائية) من الروعة والتنوع ما جعل ليفي ستروس يقول وهو يصف القاعة المخصصة لفنون الهنود الحمر في متحف التاريخ الطبيعي : إن الانتقال « من إحدى خزائن العرض الى خزانة أخرى ، ومن عمل فني لآخر ، بل وأحيانا من زاوية الى زاوية أخرى في العمل الفني الواحد ، كثيرا ما يشعر المرء معه كما لو كان ينتقل من مصر القديمة الى فرنسا القرن الثاني عشر ، ومن فنون الساسانيين الى الحدائق البهيجة في ضواحي فرنسا بكل ما تضمه من وسائل اللهو والترفيه ومن قصر فرساى بفخامة رسومه واشاراته ورموزه الملكية الى غابات الكونغو » فقد وصل هؤلاء الهنود الحمر ـ في رأيه ـ الى درجة من الاتقان والمهارة وحرية الخيال وانطلاق المشاعر الى الحد الذى كانوا يستطيعون معه أن يرسموا أجزاء الحيوان الواحد من زوايا ومنظورات مختلفة في صورة واحدة لا تتفق تماما مع أى شيء يمكن أن نعثر عليه في الحقيقة والواقع ، بل وأن يصيغوا كثيرا من الأدوات التي يستعملونها في حياتهم اليومية على شكل حيوانات ولكن بعد أن يعيدوا ترتيب وضع أجزائها وأعضائها بحيث يقيمون علاقات بين هذه الأعضاء تختلف كل الاختلاف عما نراه في الطبيعة ، كما أنهم كثيرا ما يصورون الآدميين على شكل حيوانات أو يجمعون بين الاثنين في صورة كائن واحد لا يمت الى أيهما بصلة وهكذا .

●●●

ومن الخطأ على أية حال أن نعتقد أن صلة ليفي ستروس بالفن البدائي كانت مجرد صلة نظرية مجردة على اعتبار أن الفن البدائي يؤلف أحد موضوعات اهتمامه وتخصصه . فالواقع هو أن ليفي ستروس اتصل بفنون البدائيين « اتصالا عمليا مباشرا منذ ذهابه الى أمريكا حيث كان له ولع شديد باقتناء تلك الأعمال ، وقد اشترك في هذه الهواية أو الولع مع

عدد من الكتاب والفنانين الفرنسيين والأوروبيين الذين كانوا يعيشون في امريكا في ذلك الحين وبخاصة أندريه بريتون André Breton ، وماكس ارنست Max Ernst ، وجورج ديتوي Georges Duthuit ، وأفلحوا في أن يقتنوا فيما بينهم مجموعة متواضعة من تلك الأعمال ، كما أنهم كانوا يتقاسمون فيما بينهم - كل حسب قدراته المالية - الأشياء التي تعرض للبيع في محلات بيع التحف والفن في نيويورك . وكل ذلك كان يحدث في زمن لم يكن الناس يهتمون فيه بمثل هذه الأعمال الفنية أو يدركون وجودها ، وهو أمر قد يبدو في نظر الكثيرين الآن أشبه بالأساطير . وقد اضطر ليفي ستروس الى بيع مقتنياته من تلك الأعمال فيما بعد ، ولكنه يذكر في ذلك المثال الذي يضع أجزاء منه في بداية كتاب « طريق الأقنعة » أنه حين كان يعمل مستشارا ثقافيا لسفارة بلاده في أمريكا لاحت له امكانية الحصول لفرنسا على مجموعة كبيرة من روائع الفن البدائي (توجد الآن في أحد متاحف الساحل الغربي للولايات المتحدة) ، ولم يقبل التاجر أن يتنازل عن هذه المجموعة إلا عن طريق مبادلتها ببعض أعمال ماتيس وبيكاسو . وعلى الرغم من الجهود التي بذلها ليفي ستروس لإتمام الصفقة فإنه أخفق في أن يقنع « الموظفين المسئولين عن السياسة الفنية في فرنسا والذين تصادف وجودهم في أمريكا » في ذلك الحين بقبول العرض . فلم تكن المجموعات « الوطنية » في فرنسا في ذلك الوقت تشتمل على لوحات من الفن الحديث يمكن الاستغناء عنها ، ولذا كان اقتراحه يبدو عجيبا وغير واقعي في نظر هؤلاء « الموظفين » .

وعلى الرغم من إعجاب ليفي ستروس بالفن البدائي فإنه يعترف بأن معظم تلك الأعمال وبخاصة الأقنعة ، فيها شيء يثير في نفسه القلق وعدم الارتياح ويضعه أمام مشكلة كان يجد من الصعب عليه حلها . فلم يكن يستطيع في أول الأمر على الأقل أن يفهم السبب في أن تلك الأقنعة صنعت على الشكل الغريب الذي تبدو عليه . فمع أن المفروض هو أنها صنعت لكي توضع وتثبت على الوجه أثناء القيام ببعض الشعائر والطقوس والحفلات فإنها لم تكن تلائم شكل الوجه وبروز ملامحه أو انحناءاته وبذلك كان يصعب تثبيتها في موضعها ، وذلك فضلا عن أن معظم هذه الأقنعة كان أكبر بكثير من حجم الوجه العادي ، وفيه كثير من المبالغة في إبراز بعض الملامح والقسمات مثل بروز الفك الأسفل أو جحوظ العينين اللتين قد تستبدل بهما اسطوانتان من الخشب ، أو تدلى اللسان من الفم أو اختفاء الأنف تماما أو استبدال رأس طائر مفتوح المنقار بها ، وغير ذلك من المبالغات التي تضفي على تلك الأقنعة بعض الملامح الشيطانية التي لا يوجد لها مثيل في الحياة الواقعية سواء في الثقافة التي أنتجت هذه الأقنعة أو الثقافات الأخرى المجاورة (صفحة ١٢) . ويعترف ليفي ستروس بأنه سيكون من الصعب تفسير ذلك إذا نحن قنعنا بالنظريات السوسيولوجية والأنثربولوجية التقليدية وأن الوسيلة الوحيدة « لفهم » هذه الأقنعة هي تطبيق المنهج البنائي الذى سبق له أن استعان به في دراسة الأساطير وبعض المظاهر الثقافية الأخرى مثل « الطوطمية » في كتابه عن « التفكير الوحشي » أو التفكير الفج La Pensée Sauvage ، وكذلك في المجلدات الأربعة التي تؤلف كتابه الضخم (أسطوريات) . وهذا معناه أن ليفي ستروس كان يرى أنه لن يتيسر تفسير هذه الأقنعة من حيث هي تؤلف نسقا جزئيا أو فرعيا من أنساق الثقافة ، اذا نحن أخذناها في ذاتها واعتبرناها كأشياء مستقلة ومنفصلة عن بقية الثقافة التي تنتمي إليها ، وأن خير وسيلة لدراستها وفهمها هي النظر اليها من الناحية الدلالية أو السيمانتيكية Sémantique . ففي هذه الحالة سوف تكتسب الأقنعة معنى عن طريق النظر اليها ضمن مجموعة من التغيرات أو التحويرات التي تتخذها الأقنعة بشكل عام في الثقافات

المختلفة المجاورة . فالقناع هو شيء مفعم بالاغراء والاغواء بالنسبة للعالم البنائي ، على مايقول جون ستاروك[٨] على اعتبار أنه (يصنع) على شكل الوجه الآدمي دون أن يتطابق تماما مع ذلك الوجه . فالوجه الآدمي ليس (مصنوعا) وإنما هو مخلوق ومطبوع وبالتالي فإنه غامض ويصعب فهم أسراره . وعلى الرغم من كل مايقال عن إمكان (قراءة) وجوه الناس فهذا غير صحيح على الاطلاق وذلك بعكس الحال بالنسبة للقناع الذي هو وجه بشري (مصنوع) والذي يمكن (قراءته) لأنه حصيلة ونتاج عملية (صنع) تحكمها قواعد وضوابط وعادات اجتماعية وتقاليد ، وهو بذلك يحمل معاني محددة ومرسومة من قبل . ووظيفة منهج التحليل البنائي أو البنائية Structuralisme هي الكشف عن تحديد هذه المعاني عن طريق مقارنة الأقنعة بعضها ببعض ، وذلك على اعتبار أن المعاني ليست أمورا فطرية أو كامنة أو أصيلة . وعلى ذلك فلكي يفهم ليفي ستروس معنى الأقنعة من طراز السويهوى التي توجد عند قبائل الساليش مثلا فإنه يقابلها ويعارضها بالأقنعة الأخرى التي تقبل قيام مثل هذا التقابل أو التعارض والتي توجد عند جيران الساليش . وهو في ذلك ينظر الى كل نموذج من نماذج الأقنعة كما لو كان (كلمة) في لغة واحدة بحيث يمكن تحديد قيمة هذه الكلمة عن طريق مقارنتها بالكلمات الأخرى البديلة التي يمكن أن تحل محلها أو تأخذ مكانها . وهكذا يعكف ليفي ستروس على تبين وتوضيح معنى ملامح القناع واحدا بعد الآخر وربطها بالممارسات الاجتماعية والمعتقدات الأسطورية الشائعة عند هذه القبائل للكشف عن المنطق الذي يختفي وراء صنع القناع واستخدامه .

وليست هذه العملية بالبساطة التي قد تبدو عليها هنا . فليس من السهل تتبع كل مظاهر الحياة المتعلقة بالاعتقادات وتصورات الناس عن الكون ومكان الانسان فيه وعلاقاته بالكائنات الأخرى . وهذا هو ما يفعله البنائيون في دراستهم لمثل هذا الموضوع ، وهو ما يحاول ليفي ستروس أن يفعله في « طريق الأقنعة » حين ينظر إلى تلك الأنواع أو النماذج الثلاثة باعتبارها أنساقا جزئية على ماذكرنا .

وقد كانت وسيلة ليفي ستروس في تحليل هذه « الأنساق » الثلاثة من الأقنعة هي تطبيق منهج التقابل الثنائي opposition binaire بنفس الطريقة التي قابل بها بين الأساطير في كتاب « أسطوريات » أو بين صنع الطبيعة ولوحات يوزيف فرنيه . . وقد ذهب في ذلك إلى حد اعتبار أي عنصر من العناصر الداخلة في تكوينها وتشكيلها هو تحوير وتعديل لعناصر موجودة في أنساق الأقنعة الأخرى في ثقافة الهنود الحمر .

فالنموذج قائم وسائد ولكنه يتخذ أشكالا وألوانا مختلفة ، فاللون الأسود في قناع السويهوى مثلا يقابله اللون الأبيض في قناع ، وجحوظ العينين يقابله وجود فجوات غائرة مكان العينين ، وتدلى اللسان يقابله الفم المضموم أو المزموم وهكذا (انظر اللوحات الملونة المرفقة) .

ويتابع ليفي ستروس مقارنته ليس فقط بين الملامح والصفات المادية لهذه الأقنعة ، ولكنه يتعدى ذلك إلى الأساطير والشعائر المتعلقة بها كي نستطيع فهم هذه الأقنعة داخل الثقافة العامة الكلية التي تنتمي إليها . فليس ثمة تطور - بالمعنى الدقيق للكلمة - أو إبداع يأتي من لاشيء ، وانما هناك فقط التعديل والتحوير لخصائص ومقومات دائمة وثابتة موجودة

(٨) John Sturrock, A structuralist Masquerade The Sunday Times, 20 — 2.1983.

في نفس الثقافة ، أو في بعض الثقافات الأخرى المجاورة . وفي كل الأحوال فإن هذه الخصائص الثابتة تحمل نفس الرسائل وتقوم بتوصيلها وإن اختلفت الوسائل في ذلك ، وربما كان الدرس الذي يمكن الخروج به من هذا كله هو ما يختتم به ليفي ستروس كتابه « طريق الأقنعة »[٩] من أنه مهما يكن من الدعاوى التي قد يزعمها الفنان المبدع حول تفرده في الخلق والابداع واستقلاله في النظرة والفكر فان هذه الدعاوى لا تقوم في الأغلب على أساس لأن اسهام الفنان لابد أن يجد له مكانا بالضرورة داخل (نسق منظم) ومتكامل ، وإنه في الوقت الذي يعتقد فيه هذا الفنان أنه يعبر عن نفسه بطريقة تلقائية وأنه يبدع إبداعا أصيلا تماما فإن إنتاجه هو في حقيقة الأمر نوع من الاستجابة لكل ماقدمه غيره من الفنانين المبدعين الذين عاشوا في الماضي . وسواء أكان الفنان يدرك ذلك أم لا يدرك فالمهم في نظر ليفي ستروس أن المرء لا يسير وحده أبدا على درب الخلق والابداع .

●●●

وربما كان من أهم ماتجم عن استخدام ليفي ستروس لمبدأ التقابل الثنائي هو التمييز بين نوعي الفن الأساسيين وهما : الفن (البدائي) وما يسميه بالفن (المتحضر) : لأنه بهذا التمييز انما يقابل في الحقيقة كل الفن الغربي في فترة ما بعد عصر النهضة ، وبقية أشكال وصور الفن غير الغربي . وقد تعرض بالتفصيل لهذه التفرقة في حواره مع جورج شاربونييه وأورد لذلك ثلاثة اختلافات أساسية بين الفن البدائي والفن المتحضر أو الفن (الحضري) الذي يرتبط بحضارة المدن في أوربا .

ويتمثل الاختلاف الأول في أن الحضارات (الحضرية) التي ترتبط بالمدن والتي تعتبر الحضارة الأوربية خير مثال لها ـ تميز تمييزا قاطعا بين الفنان المبدع المتخصص وغيره من أعضاء المجتمع ، وهو تمييز لا تعرفه المجتمعات البدائية . ويرجع ذلك التمييز في المحل الأول إلى أن فئة قليلة فقط من أعضاء المجتمعات المتقدمة هي التي تستطيع أن تفهم لغة الفن وأن تتذوق الأعمال الفنية وتدرك معنى التمثيلات والتصورات الرمزية التي تتضمنها تلك الأعمال . وهذا وضع يختلف كل الاختلاف عما نجده في المجتمعات البدائية حيث يكون الفنان مجرد فرد عادي كغيره من أفراد الجماعة وحيث يمارس حياته مثلهم ويشاركهم في مختلف أنواع النشاط دون أن ينقطع للابداع الفني ، وبالمقابل فان بقية أفراد الجماعة البدائية تشارك في « لغة » الفن وتفهم طبيعة الابداع الفني . فالحاجز القائم بين الفنان وغيره من أفراد المجتمع ليس له وجود في الجماعات البدائية كما أن لغة الفن والابداع الفني مسألة مشتركة بين الجميع الى حد كبير .

ويتصل بهذا التمييز بين نوعي المجتمع وما يترتب عليه من اختلاف بين نوعي الابداع الفني أن الحضارات (الحضرية) أو حضارات المدن المتقدمة ـ تميل في العادة الى خلق فنون أكثر تمثيلا ـ حسب الاصطلاح الذي يستخدمه ليفي ستروس ـ مما نجده في المجتمعات البدائية ، بمعنى أن الفن في المجتمعات الحضرية المتقدمة يرتبط ارتباطا قويا وواضحا ومباشرا بالموضوع الذي يعبر عنه الفنان في عمله الفني . فالذي يميز الابداع الفني في المجتمع البدائي في هذا الصدد هو أن الأشياء التي يراد تمثيلها في شكل أعمال فنية يكون لها في العادة معانٍ تتجاوز وتتعدى مجرد وجودها

(٩) نهاية القسم الأول من الترجمة الانجليزية

الفيزيقي أو المادي ، بمعنى أنها كثيرا ما تكون موضع التقاء للقوى الدينية والسحرية والاجتماعية بحيث ترتبط كل هذه القوى معا في تلك الأشياء ، ويحاول الفنان عن طريق رموزه أن يعبر من خلال إنتاجه الفني عن تلك القوى الفعالة . وهذا أيضا وضع يختلف اختلافا تاما عنه في المجتمعات الحضرية المتقدمة حيث يحرص الفنان في كثير من الأحوال على تخليص إبداعه الفني من الأسرار والغيبيات التي يزخر بها الفن البدائي . وكثيرا ما يصل الأمر بالفن المتحضر الحديث في هذا المجال إلى أن تصبح الأعمال الفنية مجرد (أشياء) خليقة بأن تمتلك وتقتنى وحسب .

وأما التفرقة الثالثة التي يقيمها ليفي ستروس بين الفن البدائي والفن المتحضر أو (الحضرى) فتقوم على أساس الميل السائد في الحضارات المتقدمة الى صبغ الفن بصبغة أكاديمية تقوم على أساس توفر النظرة الداعية المدركة الى الفن ، وذلك بعكس الحال في المجتمعات البدائية حيث يعتبر الفن نشاطا جماعيا يتم بطريقة لاشعورية إلى حدّ كبير . ويترتب على ذلك أن الفنان في تلك المجتمعات البدائية لن يجد ما يدفعه أو ما يضطره الى أن يتخذ موقفا عمدا من الابداع الفني أو أن يعمل على توطيد مكانته داخل تقليد معين بالذات على ما يحدث في المجتمعات الأكثر تقدما ، حيث يتعين على الفنان أن تكون له في معظم الأحوال صلات وثيقة وعلاقات وطيدة بمن يسميهم ليفي ستروس (الأساتذة الكبار)[١٠]. فالفن البدائي ظاهرة جمالية جماعية ، ولذا فإنه يتناول المعاني الجماعية التي تؤمن بها الجماعة التي ينتج فيها هذا الفن ، بينما هو في المجتمع المتحضر المتقدم عمل أكثر فردية وارتباطا بالفنان المبدع الفرد ، ولذا توقف الفن في هذه المجتمعات المتحضرة ـ حسب رأيه ـ عن أن يكون لغة اجتماعية تخاطب المجتمع كله ، وأصبح مجرد موضوع للاقتناء الفردى على ما ذكرنا . والبناء الاجتماعي ذاته في المجتمعات البدائية يتعارض مع قيام تلك النزعات والميول الفردية والأكاديمية ، خاصة وأن الأوضاع العامة السائدة في هذه المجتمعات البدائية لا تسمح أبدا ، بل ولا تتيح الفرصة إطلاقا لقيام مثل هذا التمييز القاطع بين الفنان وبقية أفراد المجتمع على ما يحدث في المجتمع المتقدم . فالمجتمع البدائي صغير الحجم لا يكاد يعترف بالتفاضل أو التباين الاجتماعي ، ولا يكاد يعرف التفاوت الاقتصادى أو تنوع أساليب الحياة ، وإنما يمارس معظم ـ إن لم يكن كل ـ أفراده نفس الأنشطة الاجتماعية والاقتصادية ، ولذا يصعب عليه أن يقيم فواصل حاسمة بين الفنان و (الجمهور) الذي يفهم الفن ويتذوقه وبقية أعضاء الجماعة . فحياة الناس في المجتمعات البدائية تتشابه وتتشابك وتتداخل ، ولذا فهم يشاركون جميعا في نفس الرموز الفنية مثلما يشاركون في غيرها من الرموز الدينية والسحرية والشعائرية بل وفي كل أوجه النشاط الاجتماعي . وهذه أمور لا نجدها في المجتمعات المتقدمة الحديثة التي تعرف التخصص حيث تعتبر ممارسة الفن تخصصا وحيث ـ حسب ما يقول ليفي ستروس ـ لا يختلط العامل في مصانع رينو للسيارات أبدا بالفنانين ومؤلفي الموسيقا[١١].

●●●

وربما لا تكون آراء ليفي ستروس عن الفن (البدائي) والفوارق بينه وبين الفن (المتحضر) جديدة تماما . فقد تعرض لها بعض علماء الأنثربولوجيا وإن كانت معظم كتاباتهم حول الموضوع عامة وينقصها الاحاطة والنظرة الشاملة .

---

(١٠) راجع تفاصيل ذلك كله في كتاب Entretiens avec Claude Levi Strauss, pp.63 — 75

(١١) David Pace, op cit, pp. 51 — 2

ومع ذلك فآراء ليفي ستروس لا تخلو من الطرافة كما أنها تلقي كثيرا من الأضواء على العلاقة بين الفن وبناء المجتمع وتعطينا فكرة طيبة عن منهجه البنائي وعن مبدأ النماذج البنائية الثابتة التي نجد لها تعبيرات وتحويرات مختلفة في الأعمال الفنية وغيرها من أنساق الثقافة . ولقد سبق أن ذكرنا كيف أن التقابل الذي يقيمه بين نوعي الفن هو امتداد للتقابل الثنائي الذي يتبعه في كل دراساته والذي يعتمد عليه في اقامة تلك النماذج الاجتماعية والثقافية . فهو يقابل الفن من حيث هو تعبير جماعي بالأعمال الفنية التي تصلح لأن تكون موضوعا للتملك والاقتناء الفردي ، ويقابل الوجود الاجتماعي العام الشامل الذي لا يعرف التفاوت أو التباين بالوجود الاجتماعي القائم على التقسيم الطبقي وعلى التفاضل الاجتماعي والاقتصادي وعلى التخصص ، وهو يقابل الابداع التلقائي التقليدي اللاشعوري بالنزعة (الأكاديمية) الواعية المدركة وهكذا . بل إن هذا التقابل الثنائي هو الذي وصل به الى تصنيف المجتمعات الانسانية الى فئتين رئيسيتين يسميها « المجتمعات الساخنة » و « المجتمعات الباردة » . ويقصد ليفي ستروس بالمجتمعات الساخنة في المحل الأول المجتمع الأوربي الذي يعيش في حالة تغير دائم وسريع ومتلاحق والذي يعطي أهمية كبرى للتجديد والابتكار والاختراع ، بعكس المجتمعات الباردة التي تحيا حياة رتيبة وتسير على وتيرة واحدة ولا تكاد تتغير الا ببطء شديد ، أي أنها أقرب الى الاستقرار والركود والثبات .. المجتمعات الساخنة هي أشبه شيء في تكوينها وأدائها بالمحرك أو أي آلة أخرى من الآلات الديناميكية الحرارية ذات الكفاءة العالية والتي لا تلبث أن تستنفد طاقتها مما يستدعي ضرورة إعادة تزويدها بطاقة جديدة باستمرار ، بينما تشبه المجتمعات الباردة الآلات الميكانيكية التي تعتبر الساعات خير وأفضل مثال لها ، فهي تبدأ بقدر محدود ومعلوم من الطاقة وتستمر في العمل والأداء بطريقة رتيبة وعلى نفس المستوى من الأداء الى أن تبلى من طول الاحتكاك .. المجتمعات الساخنة تتغير باستمرار ولذا يكون لها تاريخ ملموس ومعروف وواضح ومحدد بعكس المجتمعات الباردة التي تقاوم التغير وتحرص على أن تستمر حياتها على نفس النمط مما يجعل من الصعب تحديد معالم تاريخية واضحة لها وهكذا[١٢] .

وهذا كله يذكرنا بمحاولات كثيرة سابقة قام بها عدد من كبار علماء الاجتماع والانثربولوجيا لتصنيف المجتمعات الانسانية في فئتين كبيرتين متقابلتين . ولعل أشهر وأعم هذه المحاولات هي نظرية فرديناند تونيس عن الجماعة المحلية والمجتمع Gemeinschaft und Gesellschaft ونظرية اميل دوركايم عن التماسك الآلي Solidarite Méchanique والتماسك العضوي Solidarité Organique ونظرية سير هنري مين Maine عن المرتبة الاجتماعية Status والعقد Contract. ولكن من الانصاف أن نقول ان ليفي ستروس حمل التفرقة الى آفاق أبعد وأرحب مما فعل سابقوه[١٣] . والذي يهمنا هنا على أي حال هو أن ليفي ستروس لم يكن يقنع باستخدام التقابل الثنائي في مجال واحد فقط من مجالات النشاط الاجتماعي والثقافي مثل مقابلة لوحات جوزيف فرنيه بالشواطىء البحرية في الوقت الحالي ، وانما كان ينتقل به من مجال لآخر في خطوات ومراحل متتالية ومرسومة بكل دقة وحسب منطق دقيق

(١٢) Claude Levi — Strauss, La Pensee Sauvage, Librairie Plon Paris 19,2,pp. 308 — 311.
وانظر أيضا David Pace, op. cit, p.53

(١٣) انظر مقالنا عن : فرديناند تونيس ، الجماعة المحلية والمجتمع ، مجلة عالم الفكر ، المجلد الثاني عشر العدد (أكتوبر ، نوفمبر ، ديسمبر ١٩٨١) صفحات ٢٢٩ ـ ٢٥٦ (٨٤٧ ـ ٨٧٤) .

بحيث يربط في آخر الأمر بين كل النظم الاجتماعية والثقافية السائدة في المجتمع . وشأن ليفي ستروس في ذلك - حسب ما يقول ديفيد بيس - هو شأن المؤلف الموسيقي الذي يعمد الى تكرار نفس اللحن باستخدام كل المقامات الموسيقية مع ادخال تغييرات طفيفة على ذلك اللحن الاساسي . فهو اذن يقدم لنا نفس الانماط العامة المجردة مرة تلو الأخرى ولكنه في كل مرة كان يدخلها في منظومة مختلفة من الحدود المحسوسة الملموسة . وهكذا ربط « عالم قرنيه » - كما يتمثل في لوحاته - بالماضي والتناغم والاتساق بين الانسان والطبيعة وبطء التغير وبالتنظيم الجماعي وبانعدام التفاوت الطبقي بينما ربط الشواطيء البحرية في عالمنا الحديث بالحضارة الغربية التي تفتقر الى ذلك التناغم والتوازن بين الانسان والطبيعة وبالمتغيرات السريعة المتلاحقة التي قضت على كل إحساس بالتناسب والتجانس بين الأشياء[١٤] .

والطريف هنا هو أن فكرة « الفن البدائي » هي الى حد ما من عمل أو خلق المخيلة الرومانتيكية السائدة في أوساط الفن الغربي على ما يقول فيليب لويس[١٥] . وتدين الفكرة بظهورها إلى حد كبير الى الدراسات الانثربولوجية التي حملت الانثربولوجيين الى عدد من الشعوب والقبائل النائية في أفريقيا واستراليا وكذلك الى قبائل الهنود الحمر في الامريكتين ، وهي الجماعات والشعوب التي اصطلح علماء القرن التاسع عشر على تسميتها بالشعوب « البدائية » نظرا لعدم وجود اسم يلائم الحالة المتخلفة التي كانوا يعيشون فيها بالمقارنة بالمجتمع الغربي الصناعي ، وكذلك نظرا لغرابة كثير من النظم الاجتماعية والأنماط الثقافية السائدة في تلك المجتمعات ومنها الفنون التي تبدعها تلك الشعوب والأساليب التي كانت تتبعها في ذلك الابداع والأفكار والتصورات التي كانت تعبر عنها من خلال هذه الاعمال الفنية . وعلى الرغم من أن مصطلح الفن « البدائي » كثيرا ما يستخدم للاشارة الى الفن « المبكر » ، فالأغلب هو استخدام المصطلح للاشارة الى فن تلك الشعوب المتخلفة ثقافيا واجتماعيا - بالمعايير الغربية - والتي لا تزال قائمة حتى الآن والتي يخضعها الانثربولوجيون والاثنوجرافيون لدراساتهم وبحوثهم ، أي أن الكلمة لا تشير الى المضمون التاريخي أو الزماني بقدر ما تشير الى المضمون النوعي الذي يعني طبيعة الحياة في تلك المجتمعات .

وعلى الرغم من كل ما يقال عن انعدام التفاضل والتفاوت الاجتماعي والاقتصادي في المجتمعات البدائية وأن مصطلح « البدائية » ذاته قد يوحي بأن تلك الشعوب والمجتمعات تؤلف نموذجا اجتماعيا وثقافيا واحدا محدد المعالم ، فالواقع أن الفن البدائي يكشف عن درجة عالية من التنوع سواء في اختلاف اللغة المستخدمة في التعبير أو في أسلوب التعبير أو الموضوعات التي يعبر عنها بل وأيضا في الهدف الذي ترمي اليه تلك الأعمال الفنية ، ولو أن التمييز بين هذه الأساليب والأطرزة هو أيضا من صنع العقل الغربي الذي يحاول أن يفهم هذا الفن البدائي ويصنف الأعمال الفنية البدائية . وليس ثمة ما يشير الى أن المجتمع البدائي نفسه قد وصل الى درجة من القدرة على التمييز بين مختلف الأساليب وتصنيفها تصنيفا واضحا وقاطعا واطلاق أسماء وأوصاف عليها . على أي حال فإنه على الرغم مما يبذله الانثربولوجيون لدراسة الفن البدائي فإن جهودهم في هذا الميدان لا يمكن أن تقارن بالدراسات الكثيرة المتنوعة العميقة

---

(١٤) David pace, op. cit, p.54

(١٥) Phillip H. Lewis, Primitive Art, in International Encyclopaedia of the Social Sciences

التي قاموا بها في مجالات الحياة الأخرى في تلك المجتمعات ، واذا كان علماء القرن التاسع عشر وأوائل هذا القرن أعطوا قدرا لا بأس به من العناية والاهتمام لهذا الفن وذلك في مجال دراستهم للثقافة المادية في المجتمعات البدائية فإن هذا الاهتمام لم يلبث أن تراجع وتوارى أمام ازدياد الاقبال على دراسة أنساق البناء الاجتماعي الأخرى مثل النسق الايكولوجي والاقتصادي والقرابي والسياسي وأنساق الضبط الاجتماعي وما إلى ذلك . واذا كان الانثربولوجيون المعاصرون يعرضون للفن في بحوثهم ودراساتهم الميدانية فإنهم يقصرون اهتمامهم في الأغلب على تلك الجوانب من الفن التي تتصل اتصالا مباشرا بتلك الأنساق وبخاصة النسق الديني والشعائري . والواضح على أي حال هو أن تقدير الغرب للخصائص الجمالية للأعمال الفنية البدائية كان ضئيلا وبطيئا ويمكن أن نرد ذلك الى ثلاثة أسباب رئيسية هي : -

أولا ـ عدم الألفة بمضمون كثير من أعمال الفن البدائي وعدم وجود نظرية جمالية تحليلية يمكن فى ضوئها معرفة وفهم المبادىء التى يقوم عليها ذلك الفن ، وربما كان هذا أكثر وضوحا في حالة الموسيقا على ما يقول الاستاذ ريموند فيرث[١٦] . وصحيح أن بعض الايقاعات والانغام من الموسيقا الزنجية وجدت طريقها الى موسيقا الجاز في الغرب ، ولكن هذا حدث ببطء شديد كما أن معظم موسيقا الشعوب البدائية ـ مثل موسيقا كثير من القبائل الافريقية ـ لا تزال مجهولة من الغرب أو على الاقل لا تجد لديهم قبولا ، وذلك باستثناء عدد قليل من الذين عاشوا في تلك المناطق فترات طويلة وباستثناء عدد قليل أيضا من العلماء . بل إن هذا نفسه يصدق على كثير من الموسيقا الشرقية التي أبدعتها شعوب ذات حضارات عريقة ولهم تاريخ طويل في فن الابداع الموسيقي .

ثانيا ـ نظرة الاستعلاء التي تنظر بها الشعوب الغربية الى الشعوب البدائية وبخاصة في القرن التاسع عشر واعتبارهم أقل في المستوى منهم وبالتالي أقل قدرة على الخلق والابداع الفني ، وأن الأعمال الفنية التي تنتجها هذه الشعوب لا يمكن أن تسهم إسهاما فعالا في الثروة الفنية في الغرب . ولعل أفضل ما يدل على هذه النظرة هو الدراسات الكثيرة التي تحاول أن تقارن الفن البدائي بفنون الأطفال من ناحية والتشكك في قدرة الشعوب البدائية أو بعضها على الأقل في إدراك ألوان معينة بالذات كما هو الحال بالنسبة للاعتقاد في عجز قبائل الماوري في نيوزيلندة عن معرفة وإدراك وتصور اللون الأزرق وذلك نظرا لعدم وجود هذا اللون في الأعمال الفنية عند هذه القبائل . ولم يتنبه أصحاب هذا الرأي الى ندرة الأصباغ والمواد الأخرى الطبيعية الملونة باللون الازرق اذا قورنت بوفرة الاصباغ والمواد الأخرى ذات اللون الأبيض والأسود والأحمر والأصفر والبني .

أما السبب الثالث فى عدم تقدير المجتمعات المتقدمة للقدرات الفنية لهذه الشعوب البدائية وتشككهم في قيمة الخصائص الجمالية لأعمالهم الفنية فيرجع الى الخلط في « معايير الحكم » على ما يقول ريموند فيرث ، وذلك على اعتبار أن المقاييس والمعايير الأخلاقية والدينية كثيرا ما تعتبر هي المحك في تقدير الفن وتقويمه ، ومن هنا فان كثيرا من الأعمال الفنية التشكيلية مثل أعمال الحفر على الخشب أو حتى النحت كانت تعتبر في نظر رجال الدين والمبشرين على أنها تماثيل

---

(١٦) Raymond Firth, Elements of the Social Organization, The Philosophical Library, N.Y, 1952 pp. 156 — 7

للعبادة دون أن يدركوا القيم الجمالية والفنية التي تكمن وراء هذه التماثيل أو الأشكال والتي كانت هي الدافع الحقيقي لتشكيلها . ويقول فيرث في كثير من السخرية إننا لو كنا ندين لهؤلاء المبشرين ببعض الأعمال الهامة من فن البدائيين التي أحضروها من بولينيزيا وغيرها من المناطق ، فإن ذلك لم يكن راجعا الى أية أسباب جمالية أو إلى رغبتهم في حفظ هذه الأعمال الفنية الرائعة بقدر ما يرجع إلى رغبتهم في أن يحملوا معهم بعض الأدلة على مدى انتصارهم في « معركة الايمان »(١٧) . ولكن المشكلة ليست في أن المبشرين كانوا يخلطون بين القيم الأخلاقية والقيم الجمالية والفنية وإنما المشكلة هي في أن هذا الخلط انتقل الى بعض نقاد الفن الذين كانوا يقفون موقف العداء من الفن البدائي لأنه يعبر عن قيم أخلاقية ودينية لا تتفق مع القيم السائدة في المجتمع الغربي على الرغم من أنهم كانوا في الوقت ذاته يبدون الكثير من الاعجاب بقدرات « البدائيين » على التعبير سواء في الرسم أو النحت أو في الفولكلور والقصص الشعبي .

بيد أن هذا لا يمنع بطبيعة الحال من أن الكثيرين سواء من علماء الانثربولوجيا أو من نقاد الفن كانوا دائما يعطون الفن البدائي ما يستحقه من عناية واهتمام وقد جذبت بعض الفنون بالذات وبخاصة الأقنعة انتباه عدد من الانثربولوجيين كما هو الشأن بالنسبة لليفي ستروس ومن قبله مارسيل جريول Marcel Griaule ، وكان معظم هؤلاء العلماء يحاولون ربط التعبير الفني الذي تكشف عنه هذه الأعمال الفنية ببعض الأنساق الاجتماعية الأخرى ، أي أن البحث عن « وظيفة » الفن والدور الذي يلعبه في التماسك الاجتماعي كان هو شغلهم الشاغل ، ولذا فكثيرا ما كانوا يحملون الفن البدائي معاني لم تخطر في الأغلب على بال الفنان المبدع نفسه ولا على بال أفراد المجتمع الذين يستخدمون هذه الفنون في مختلف المناسبات . وإن كان من الانصاف مع ذلك أن نعترف أن بعض الفنون البدائية كان مصدر الهام حقيقي لعدد من الفنانين الكبار منذ مطلع هذا القرن من أمثال بيكاسو وماتيس Matisse وجوجان Gauguin والتعبيريين الألمان الذين أعجبوا بخصائص الفن البدائي وبوجه خاص النحت الافريقي فقد ساعدهم ذلك على حل كثير من المشكلات التي كانت تقابلهم حول مسألة الخروج على الأنماط الطبيعية المألوفة والمقبولة ، كما أن السيرياليين والمدارس والاتجاهات الأخرى المتصلة بها يبدون الكثير من الاهتمام بالرمزية في الفن البدائي .(١٨)

وعلى الرغم من كل ما يقال من أن الفن هو أحد أرقى وأسمى أساليب التعبير الفردي عن العواطف والانفعالات والمشاعر فإن الفن يظهر دائما في وسط اجتماعي وثقافي معين كما أن له دائما أيضا مضمونه الاجتماعي والثقافي . ولكي نفهم هذا المضمون فإنه يتعين علينا ـ حسب ما يقول ريموند فيرث ـ ألا نقنع بدراسة القيم والمشاعر والوجدانات العامة وحسب وإنما ندرس الى جانب ذلك الأوضاع الاجتماعية والثقافية الخاصة التي لابست ابداع ذلك النوع المعين من الفن في ذلك المجتمع المعين وفي تلك الفترة المعينة بالذات . وهذا يصدق على الفن البدائي أيضا ، حيث يمكن بشيء من المثابرة والمتابعة أن نتعرف الاقليم أو حتى الجماعة القبلية التي أبدعته وإن كان يصعب في كثير من الأحيان تحديد الفترة الزمنية التي ترد اليها ذلك العمل الفني (صفحة ١٦٢) . وفي هذا بالذات يتركز دور علماء الانثربولوجيا الاجتماعية والثقافية .

---

(١٧) Ibid, p. 159

(١٨) Robert Goldwater, Symbolism, Allen Lane, London 1979, pp. 17 — 26 and pp. 73 — 77, Firth, op. cit, p. 161.

فمهما يكن الموضوع الذي يهتم به الباحث الانثربولوجي فإنه أثناء إقامته في المجتمع (البدائي) الذي يدرسه يقوم بملاحظة وجمع كثير من « الأعمال الفنية » التي يصنعها أفراد ذلك المجتمع باعتبارها نماذج من الثقافة المادية التي يمكن أن تخضع فيما بعد للتحليل الجمالي الى جانب تفسير معناها الاجتماعي والثقافي . وفي هذه الحالة يأخذ الباحث الانثربولوجي في اعتباره طبيعة ونوع القيم التي تعبر عنها هذه الأعمال الفنية . . والمشكلة التي تواجه الباحث الانثربولوجي أثناء ذلك والتي يريد أن يجد لها حلا هي : ما الدور الذي يقوم به الفن في الحياة الاجتماعية والثقافية وما وظيفته في البناء الاجتماعي في المجتمع البدائي ؟ والبحث عن حل لهذه المشكلة يفترض أن نفس عملية إبداع أو خلق الأعمال الفنية تؤثر في نسق العلاقات الاجتماعية ، كما أن نسق التصورات وبوجه خاص الرموز التي تعبر عنها هذه الأعمال الفنية ترتبط ارتباطا قويا بنسق العلاقات الاجتماعية السائدة في المجتمع . (نفس المرجع والصفحة) . والواقع أن معظم الدراسات التي قام بها علماء الانثربولوجيا بالذات في مجال الفن البدائي تهتم إما بتبين مدى تأثير نسق العلاقات الاجتماعية في عملية الابداع الفني وتوجيه الفنان في عمله ، أو الكشف عن الجوانب الرمزية في هذه الأعمال والعلاقات الاجتماعية التي ترمز اليها أو الاثنين معا على اعتبار أنها مظهران متكاملان لمشكلة واحدة .

وربما كان أفضل ما يدل على تأثير العلاقات والأوضاع الاجتماعية في عملية الخلق الفني هو ما يطرأ على هذه العملية من تغيرات حين تتغير الظروف والأوضاع في المجتمع ، وكذلك ظهور أساليب جديدة للتعبير في تلك المجتمعات البدائية بعد اتصالها بالحضارة الغربية سواء عن طريق الاستعمار أو التبشير أو انتشار التعليم (الحديث) . ولنضرب مثلا لذلك بالتغيرات التي طرأت على الآلات والأدوات التي كان يستخدمها كثير من القبائل البدائية في إنتاج أعمالهم الفنية . فمعظم هذه الأدوات والآلات كانت تصنع في الأصل من بعض الأحجار الصلبة أو من الأصداف البحرية أو من قطع العظام كما هو الحال مثلا بالنسبة للأدوات المستخدمة في الحفر على الخشب . ولكن هذه الأدوات والآلات البدائية الفجة البسيطة كانت تقوم بغير شك بنفس الوظيفة التي تقوم بها الأدوات المماثلة المصنوعة من الصلب ، وذلك في حدود الامكانيات المتاحة بطبيعة الحال في المجتمعات البدائية وفي حدود الثقافة السائدة هناك ، كما أن المبدأ الذي يحكم صنع هذه الأدوات واستخدامها واحد في الحالين . ولكن إدخال هذه الآلات الحديثة التي يستخدمها الفنانون في الغرب الى المجتمعات البدائية لم يكن مجرد تغير بسيط في الوسائل التكنولوجية المستخدمة في صنع وإنتاج الأعمال الفنية وإنما أدى الى اختلاف أساليب التعبير والى تغير البواعث والدوافع التي توجه إنتاج تلك الأعمال وتتحكم فيها ، إذ أن السرعة في الانتاج التي تحققت بعد استخدام هذه الآلات أدى ـ وهذا ما قد يبدو غريبا ـ الى تدهور المستوى في كثير من الأحيان والى ازدياد الرغبة في الانتاج لأسباب اقتصادية بقصد بيع تلك المنتجات في مقابل الثمن النقدي بينما كانت البواعث الأصلية بواعث اجتماعية بحتة للحصول على رضا الجماعة فضلا عن الاشباع الشخصي . كذلك أدى الاتصال والتأثر بالحضارة الغربية الى اختفاء كثير من ملامح الفن البدائي وظهور ملامح أخرى جديدة لم يكن للأهالي بها عهد من قبل والى تغير كثير من النظم وأنماط السلوك والقيم القديمة . فبعد أن تحول معظم سكان بولينيزيا الى المسيحية نتيجة لأعمال التبشير خلال أكثر من مائة سنة اختفت تماثيل الآلهة القديمة التي كان الأهالي يتقربون اليها ولم تعد تؤلف جزءا من نشاطهم في مجال الابداع الفني بعد أن كانت تحتل مكانة مرموقة في تراثهم الفني ، كما أن بعض الأعمال الفنية الرئيسية الأخرى تراجعت من حياتهم اليومية وفقدت معناها ووظائفها الشعائرية القديمة ولم

تعد تستخدم إلا كوسائل للزينة وحسب . وكان الطبيعي أن يهمل (الفنانون) كثيرا من الاجراءات والاحتياطات ذات الطابع الطقوسي والتي كانوا يراعونها أثناء قيامهم بإنتاج أعمالهم الفنية ذات الطابع الديني أو السحري . ويذكر لنا الأستاذ ريموند فيرث الذي يعتبر خير من درس قبائل الماؤ وري أن (الفنان) الذي كان يتولى عملية الحفر في الخشب لم يكن يستخدم أدوات الحفر الا وسط كثير من الاجراءات والقيود الشعائرية . فلم يكن يسمح مثلا بوجود أي نوع من الأطعمة المطبوخة الى جواره أثناء قيامه بالعمل حتى لا يفسد الطعام عمله الفني . والظاهر أن بعض الماؤ وري لا يزالون يراعون هذه القيود والتحريمات أو التابو حتى الآن وإن كان الكثيرون قد أغفلوها (صفحة ١٦٥) . ولكن تأثير الحضارة الغربية لم يكن مقصورا مع ذلك على إغفال بعض جوانب الفن التقليدي أو الانصراف عن ذلك الفن ، وإنما يظهر هذا التأثير أيضا في ظهور أنواع أخرى جديدة من الابداع الفني تتلاءم مع الظروف والأوضاع المستجدة . فبعض قبائل الايبو Ibo الذين يعيشون في الجنوب الشرقي من نيجيريا بدأوا بعد اتصالهم بالأوروبيين وانتشار أنواع جديدة من الامراض التي لم تكن معروفة هناك من قبل بدأوا يهتمون بتشكيل تماثيل بشرية من الصلصال بالحجم الطبيعي تقريبا كجزء من الاجراءات الطقوسية التي يمارسونها لابعاد الشرور والأذى والأوبئة عن المجتمع ، ويعكف على صنع هذه التماثيل مجموعات من الشبان تحت إشراف رجال الدين وكثيرا ما يمضون في ذلك العمل فترات طويلة من الزمن (الصفحة نفسها) .

وهذا المثال الأخير يشير في الحقيقة إلى ظهور تقليد جديد في تلك المجتمعات وهو الانتاج الفني الجماعي حيث يشترك عدد من الأشخاص في إنتاج بعض الأعمال التي لها في الأغلب وظيفة دينية أو شعائرية وبالتالي تهم المجتمع القبلي كله وذلك على عكس التقليد الذي كان متبعا من قبل حيث كان العمل الفني الواحد يقوم به في العادة شخص واحد حتى اذا لم يكن ذلك الشخص (متخصصا) ومنقطعا طوال الوقت للابداع الفني . ومن ناحية أخرى فان الاتصال بالحضارة الغربية وما ارتبط به من محاولات لتحديث أساليب التعليم وتشجيع التدريب المهني أدت كلها الى ظهور عدد من (الورش) ومدارس التدريب على الأعمال والحرف اليدوية التي تتولى إعداد كثير من الشبان على هذه الصناعات ، وبذلك فقد « الفن » القبلي التقليدي معناه ووظيفته القديمة وأصبح مجرد سلعة يتم إنتاجها لاشباع احتياجات السوق . ويظهر هذا بشكل واضح في كثير من القبائل الافريقية بوجه خاص حيث تمتلىء أسواق المدن في الوقت الحاضر بهذا الانتاج الذي لا يخلو من الدقة والجودة والاتقان ولكنه يفتقر الى أصالة الفنان (البدائي) الذي كان ينتج أعماله استجابة للمطالب والمشاعر الاجتماعية والشعائرية وحسب . وهذا لا يعني إطلاقا أن (الفنان) البدائي لم يكن ينتج لاشباع الحاسة الجمالية عنده هو نفسه وحسب وأنه كان ينتج فقط أشياء معينة للاستخدام الاجتماعي الى جانب كونها تثير البهجة ، وانه حتى الأغاني ذاتها ـ كما يزعم البعض ـ لم تكن تؤلف لمجرد المتعة وانما كان لها وظيفة أو حتى مهمة لا بد لها من تأديتها ، ولذا كانت هناك الأغاني التي تردد أثناء العمل أو التي تصاحب الرقص أو التراتيم التي هي عبارة عن مراث تصاحب الجنازات وهكذا . فمثل هذه النظرة تجعل الفنان البدائي مجرد (حرفي) أو صانع ماهر ، وأن الفن الذي يبدعه ليس الا امتدادا لنشاطه الحرفي . وقد يكون في هذه النظرة شيء من المبالغة المتأثرة بموقف علماء الغرب الذي لا يخلو من الاستعلاء إزاء كل ما يصدر عن الثقافات الأخرى المغايرة . والغريب في الأمر أن الذين يعتنقون هذه النظرة لا يجدون غضاضة أن يعترفوا في الوقت ذاته بأن كل ما يتوقع الفنان البدائي أن يحصل عليه نظير إبداعه الفني هو الشهرة

وحسن السمعة وأنه لا ينتظر أي مقابل مادي . ولكن هذا الوضع تغير تغيرا جذريا بغير شك بعد الاحتكاك بالغرب وتفكك التنظيم القبلي التقليدي وما ترتب عليه من فقدان الشعور لدى الأفراد بالانتماء للقبيلة ، حيث كان الفنان البدائي يشارك كل أفراد القبيلة في نفس أنماط القيم ، وذلك بعكس الحال في المجتمعات الغربية حيث ينفصل الفنان عن المجتمع الى حد كبير . والظاهر على أية حال أن هذا الوضع بدأ يفرض نفسه أخيرا على المجتمعات القبلية التي كان يطلق عليها حتى عهد قريب اسم المجتمعات «البدائية» .

وتنعكس الخاصة الاجتماعية الأساسية المميزة للفن البدائي في نفس الصيغ والأشكال التي يتخذها هذا الفن . ولعل أول ما يلاحظ في هذا الصدد هو عدم اهتمام الفن البدائي برسم المناظر الطبيعية ، وإذا كانت هناك مناظر من هذا القبيل فإنما تظهر كجزء مكمل فقط للرسم الأساسي مثل قنص الحيوان وهو منظر يشغل جانبا كبيرا مما يعرف باسم فن الكهوف (١٩) ، كما تحتل التماثيل البشرية المصنوعة من الخشب أو الصلصال أو غير ذلك من المواد مكانة هامة في التراث الفني البدائي ، ولكن من الصعب الحكم على ما اذا كانت تماثيل لأشخاص معينين بالذات أو ما اذا كانت تسجل ملامحهم بدرجة كافية من الدقة والأمانة . ولكن إلى جانب هذه التماثيل البشرية توجد حصيلة وافرة من التماثيل والأشكال المجسمة للآلهة التي تعبدها هذه القبائل البدائية أو التي تتحكم في بعض القوى الطبيعية والتي تسيطر على أقدار البشر . وتتميز هذه التماثيل والأشكال المجسمة بالمبالغة في إبراز بعض ملامحها أو أعضائها إشارة الى ما تتمتع به من قوة خاصة ترمز إليها تلك الملامح مثل المبالغة أحيانا في حجم الأعضاء التناسلية إشارة الى ما تتميز به هذه الآلهة أو الكائنات الاعجازية من قوى جنسية ترمز الى الدور الذي تقوم به في حياة الخصب في المجتمع . وعلى ذلك فإن مثل هذه المبالغات يجب ألا تؤخذ على أنها دليل على عدم إدراك الفنان البدائي لحقيقة الأبعاد والمقاييس أو التناسب الصحيح بين أجزاء الجسم . وعلى أي حال فان الفن البدائي لا ينفرد بتلك الخاصية وإنما نجد لها مثيلا في فنون كثير من الحضارات العريقة القديمة كما أن عددا كبيرا من الفنانين المحدثين في الغرب يلجأون الى مثل هذه المبالغات في أعمالهم ، ونعني بذلك الفنانين الذين تأثروا الى حد كبير بالفن البدائي واستلهموه في أعمالهم ويعتبر بيكاسو خير مثال لهم[٢٠] .

والرمزية خاصية أخرى من الخصائص المميزة للفن البدائي وإن كان من الخطأ الزعم بأن كل الفن البدائي فن رمزي ، اذ أن جانبا كبيرا من ذلك الفن فن وصفي بحت وإن كان هذا لا يمنع على أية حال من أن نقول إن مجال الرمزية في الفن البدائي واسع ومتنوع ، وأن الارتباطات والتداعيات التي توحي بمعاني الرموز كثيرا ما تكون مبهمة . ويرى فيرث (صفحة ١٧٧) أن الاحساس بالغموض الذي كثيرا ما يسيطر على الرجل الغربي حين ينظر الى الفن البدائي يرجع إلى حد كبير الى جهل الغربيين بهذه الرمزية . وأيا ما تكون من قراءة هذه الرموز في الفن البدائي وتعقيدها

(١٩) راجع مقالنا «أصوات من الماضي» ، مجلة عالم الفكر المجلد العاشر ، العدد الأول (ابريل - مايو - يونيو ١٩٧٩) ، صفحات ١٧٥ - ١٩٨ .

(٢٠) انظر في ذلك بشكل عام الفصل الأول بعنوان The New Barbarians في كتاب Norbert Lytton, The Story of Modern Art, Phaidon, Oxford 1980 — pp. 13 — 54.

وبخاصة اللوحات والرسومات التوضيحية الكثيرة المرافقة للنص . وراجع أيضا

Raymond Firth, op. cit, pp. 171 - 4, Philip H. Lewis, "Primitive Art" op. cit.

وغموضها فإنها نادرا ما تكون رموزا خاصة ، وانما يشارك فيها كل أفراد الجماعة سواء أكانت هذه الجماعة هي العشيرة التي ينتمي اليها الفنان أم المجتمع القبلي ككل . ومن هذه الناحية يكون للرمزية وظيفة اجتماعية هامة إذ أنها تعتبر أداة التعبير عن القيم الأساسية التي لها مغزى ومعنى بالنسبة للعلاقات الانسانية بين أفراد تلك الجماعة أو ذلك المجتمع . ويظهر هذا بوضوح في الدور الذي يقوم به ما يعرف عادة باسم الفن الطوطمي ، اذ كثيرا ما يرسم الطوطم أو يحفر على الأدوات التي يستخدمها أفراد العشيرة الطوطمية باعتبار أن الطوطم هو شعار تلك العشيرة الذي تعتز به . والأغلب أن الفنان لا يرسم أو يحفر صورة الحيوان الطوطمي كله كوحدة متكاملة على أي أداة من تلك الأدوات وإنما يقوم بتجزيء وتقسيم جسم ذلك الحيوان الطوطمي الى أقسام عديدة صغيرة موزعة توزيعا يبدو أنه عشوائي على تلك الأداة بحيث تغطيها تماما أو تغطي جانبا كبيرا منها أو قد يكتفي برسم أو حفر جزء واحد من ذلك الحيوان بحيث يكون كافيا للرمز الى الحيوان الطوطمي كله ، وفي بعض الأحيان يرسم الحيوان الطوطمي بحيث يكون له وجه إنسان ، كما يفعل الهنود الحمر في كولومبيا البريطانية British Columbia ، وهنا نجد أن الرمزية تبلغ درجة عالية من التعقيد ، اذ أن الطوطم يعتبر رمزا للجماعة التي تتخذه طوطما لها ، وفي الوقت ذاته فإن تصويره وله وجه آدمي يرمز الى أنه يمثل جماعة معينة (العشيرة) من البشر.فالحيوان الطوطمي الذي يرمز الى جماعة بشرية ، وهذه العلاقة ذاتها يرمز اليها بدورها عن طريق اضفاء وجه آدمي للحيوان (صفحة ١٧٨) .

•••

وأيا ما يكون الأمر فليس ثمة شك في أن الفن البدائي فقد كثيرا من أصالته ومن خصائصه التقليدية بعد اتصاله بالحضارة الغربية ووصل ـ في رأي الكثيرين ـ الى أدنى مراتب القدرة على الابداع نتيجة للتغيرات الجذرية التي طرأت على المقومات الاجتماعية والثقافية التي كان يستمد منها موضوعاته وبواعثه والتي كان يعبر عنها في الوقت ذاته . وربما كان أهم هذه المقومات التي كان لغيابها أثر كبير في تحول الفن البدائي عن مساره الأصلي التقليدي هو النسق الشعائري الذي يتمثل في الدين بكل طقوسه وبكل ما يحيط به من قصص وأساطير واحتفالات ثم الممارسات السحرية بكل ما تحمله من معاني الغموض وما تتصل به من عوالم الأشباح والأرواح والأسرار . فتغير هذه المقومات واندثار بعضها واختفاؤه أو على الأقل تراجعه وانكماشه لم يؤد فقط الى (تحديث) الفن البدائي أو (علمنته) حسب التعبير الذي يستخدمه الكساندر آلاند « وانما أدى الى تدميره والقضاء عليه تماما[٢١] . ولكننا من الناحية الأخرى لا نستطيع أن ننكر أن الفن البدائي الأصيل وجد طريقة الى الثقافة الغربية سواء في شكل المجموعات الخاصة التي يمتلكها بعض الأفراد ، أو المقتنيات والمعروضات في متاحف الانثربولوجيا والاثنوجرافيا بل وأيضا متاحف الفنون الجميلة . يضاف الى ذلك أن عددا من كبار الفنانين المحدثين والمعاصرين ، من رسامين ونحاتين كانوا قد بدأوا منذ بعض الوقت يعطون مزيدا من الاهتمام للأساليب والصيغ والاتجاهات الفنية الجديدة التي لا يخلو بعضها من الغرابة وكانوا يبررون ذلك بالعودة الى الفن البدائي مما ساعد بغير شك على إعلاء شأن هذا الفن في الأوساط الفنية والثقافية الغربية . وقد أثرت بعض أشكال

---

(٢١) Alexander Alland Jr., The Artistic Animal, An Inquiry into the Biological Roots of Art, Doubleday, N.Y. 1977, p. 130.

الفن البدائي ، وبالذات النحت الافريقي ، في أعمال فنانين عظام من أمثال بيكاسو وبراك Braque ، ثم إن الأعمال الفنية البدائية تجد لها سوقا رائجة في الغرب في الأوساط التي تقدر الفن الأصيل وتتذوقه . وإذا تغاضينا عن حركة (تصنيع) الفن البدائي - إن صح هذا التعبير - وانتاجه بشكل ممسوخ يخلو من العمق واللمسة الفنية الفردية لاغراق الأسواق التجارية كما هو الحال في بعض المدن الافريقية وبالذات في مطارات هذه المدن الرئيسية فإن انتقال تأثير الفن البدائي الى الغرب وتمثل الفنانين الغربيين له وافرازهم لما تمثلوه في شكل ابداع فني جديد قد يختلف اختلافا كبيرا عن الفن البدائي الأصيل على الأقل فيما يحمله من معان جديدة مختلفة تماما عن المعاني والقيم التي كان يحملها الفن البدائي ، ولكن ذلك كله يؤدي في آخر الأمر إلى إثراء الحركة الفنية بوجه عام وإلى نقل الفن (البدائي) أو فكرته على الأقل الى مجالات وآفاق أخرى أوسع . وهذا لا يمنع بطبيعة الحال من ضرورة العمل على انقاذ الفنان (البدائي) وأساليبه وتصوراته وأفكاره وقيمه الخاصة كجزء من الابقاء على الثقافات القومية الأصيلة التي ترتبط بالمجتمعات القبلية التي لا تزال قائمة في كثير من أنحاء العالم .

دكتور أحمد أبو زيد

***

أولاً في الفلسفة

التيارات الفكرية في فرنسا اليوم

عبد الرحمن بدوي

تحتدم منذ عامين في فرنسا معركة فكرية حول ما يسمى «الفلسفة الجديدة» التي يعمل على إيجادها والترويج لها والدفاع عنها تسعة من المفكرين الشباب - من رجال ونساء - تدور أعمارهم في الحلقة الرابعة من العمر، ومن ورائهم حاميهم ومرشدهم القلق المنفعل: موريس كلافل. ومن العسير أن نحدد صفاتها المشتركة الايجابية، لأن إنتاجها سلبيا أكثر منه إيجابيا، ولأنها صدرت عن خيبة الأمل في السياسة وفي الفلسفة وفي العلم، وبالجملة في حضارة الانسان، وارتبطت بثورة مخفقة هي التي تسمى بثورة «مايو سنة ١٩٦٨». وربما كانت خيبة الأمل هذه هي السمة الجامعة بين هؤلاء التسعة ورائدهم موريس كلافل.

لقد كانوا جميعا قبل هذه «الفلسفة الجديدة» من المفكرين والأدباء «المترمتين» الذين نشدوا في السياسة وفي العلم الوضعي العلاج لآلام الانسانية، واذا بثورة مايو سنة ١٩٦٨ تصدمهم بالحقيقة الرهيبة: وهي أن كل ما نشدوه من السياسة والعلم كان مجرد أوهام: النضال السياسي والثورة والعلم الوضعي، بل والتاريخ. وقد سبقهم سارتر الى هذا اليأس وخيبة الأمل، فقال في ترجمته الذاتية: الكلمات (سنة ١٩٦٣) «هأنذا أرى بوضوح: لقد خاب أملي منذ عشر سنوات تقريبا وأنا انسان يستيقظ بعد ان شفي من جنون طويل، مر، عذب معا، ولا يستطيع الخلاص من ذلك، ولا يملك أن يذكر، دون ضحك، ضلالاته القديمة، ولا يعرف بعد ماذا يصنع بالحياة».

ذلك أنه بدأ في تجربة جديدة في يوليو سنة ١٩٥٢ حين نشر في مجلة «الأزمنة الحديثة» دراسة سياسية مطولة بعنوان «الشيوعيون والسلام» حاول فيها أن يبين الى أي حد يمكن للحزب الشيوعي الفرنسي أن يعدّ تعبيرا ضروريا عن الطبقة العاملة، والى أي حد هو يعبر

عنها (بالدقة) . ولئن كان سارتر قد فهم السياسة الشيوعية بفهم خاص فقد هلل له خصوم الأمس وقالوا عنه في مقال ظهر في مجلة « النقد الجديد » التي يشرف عليها ج . كنابا J. Kanapa (المتوفى سنة ١٩٧٨) إنه « يشارك في النضال من أجل السلام » وكانت نتيجة هذا الاتجاه الجديد عند سارتر أن انقطعت العلاقة بينه وبين مرلو بونتي الذي هاجم سارتر في بحث كتبه في كتابه « مغامرات الديالكتيك » (سنة ١٩٥٢) عنوانه « الغلو في البلشفية عند سارتر » . لكن حدثين كبيرين وقعا في المعسكر الشيوعي سنة ١٩٥٦ دعوا سارتر الى التخلي أو النكوص عن اتجاهه الجديد وهما : أولا : التقرير الذي قدمه خروتشوف للمؤتمر الشيوعي العشرين وفيه كشف عن الجرائم المروعة التي ارتكبها ستالين طوال حكمه . والثاني هو غزو الجيش الروسي للمجر وقضاؤه العنيف المروع على الثورة التي قام بها الشعب المجري للتحرر من العبودية والاستبداد في أكتوبر سنة ١٩٥٦ .

وكان لهذين الحادثين أثرهما الكبير حتى في الناصرين للماركسية . فبدأ الانشقاق والتبرؤ في صفوفهم ، وإن كانت مواقفهم مبهمة مضطربة حتى قال عنهم مرلو بونتي Merleau-Ponty في مقدمة كتابه Signes « حين يستمع المرء الى هؤلاء الكتاب (المنشقين) يشعر أحيانا بالضيق فهم يقولون حينا إنهم بقوا ماركسيين في نقط جوهرية ، ولكنهم لا يحددونها بالدقة ولا كيف يمكن للمرء أن يكون ماركسيا في بعض النقط » . . . وحينا آخر يطالبون بضرورة وضع مذهب جديد ولكنهم لا يكادون يتجاوزون في ذلك بعض الاقتباسات من هرقليطس ، وهيدجر ، وسارتر .

وكان من نتائج هذه البلبلة في معسكر الماركسيين أن ظهرت تأويلات جديدة للماركسية ونزعة اليسار بوجه عام أفضت إلى عكس ماكانت تنادي به من قبل : فجارودي Garaudy تقرّب الى المسيحية وحاول المزج ، أو على الأقل التعايش بينها وبين الماركسية . وأوغل في هذا الاتجاه الى حد أنكره معه زملاؤه القدماء في الحزب الشيوعي الفرنسي . وحاول سارتر في كتابه « نقد العقل الديالكتيكي » (سنة ١٩٦٠) أن يتملص من الماركسية التي دخلها بأخرة ولكن دون أن يظهر بهذا المظهر ، فأوّلها تأويلا لا يقره عليه أحد من رجالها الرسميين - إن صح هذا التعبير - حتى قال ريمون ارون في مجلة « فيجارو » الأدبية (أكتوبر سنة ١٩٦٤) عن هذا الكتاب : إن سارتر يحاول فيه عن حسن نية أن يؤول الماركسية تأويلا « يرفضه الماركسيون ويثير الدهشة في نفس ماركس لو بعث حيا » .

ومن ثم تزحزح أقطاب الماركسية الفرنسيون عن ولائهم القديم وصاروا معارضين أو في القليل متمردين . فإلى جانب جارودي نجد ديزانتي Desanti وديه Daix . ولكن كانت تواجههم جبهة ظلت على عقيدتها الصلبة القديمة ، يمثلها أراجون Aragon والتوسير Althusser وباليبار Balibar وكانابا Kanapa وإلى حد كبير : اللنشتين Ellenstein الذي انشق أو كاد في عام ١٩٧٧ . لكن الشروخ في هذه الجبهة ما لبثت أن بدأت تظهر وكان من أكبر أسبابها حادثان : القضاء على حركة التحرر في تشيكوسلوفاكيا والتي عرفت بـ « ربيع براج » في سنة ١٩٦٨ ، ثم كتاب « الجولاج » لسولجنتسين الذي لا يزال يؤثر في هذا الاتجاه أقوى تأثير .

تلك هي الأحوال التي مهدت لنشأة هذه « الفلسفة الجديدة » فلنأخذ الآن في بيان اتجاهاتها ولنبدأ ببيان بعض اتجاهات ملهمها وحاميها موريس كلافل .

●●●

يقول كلافل شارحا تطور أحواله الفكرية « بنوع من اليأس بوصفي فيلسوفا ، شاهدت الأمواج المتوالية التي زخرت بها السوربون : من فرويدية وماركسية وسارترية . . الخ ، هذه الحمأة التلفيقية التي ذاب فيها هذا كله . وكنت لا أزال أحمل لسارتر إعجابا شديدا جدا ، ومن هنا نشأ حزني أمام كتابه « نقد العقل الديالكتيكي » لأنه تخلى فيه دون رحمة عن وجوديته ووضعها بين أيدي الماركسية . لكني تركت العاصفة تمر خلال هذه الموجات من العقائد القطعية التي كانت خطرة بقدر ما كانت تسمي نفسها نقدية .

« وإني لأتذكر تماما نقطة تحول ، في هذا الزمان ، تحدثت فيها بأخرة مع ج - ت . ديزانتي J.-T.Desanti وهي اللحظة التي كنا ننتظر فيها بلهفة شديدة ظهور « نقد العقل الديالكتيكي » حوالي سنة ١٩٦٠ وإن كان لم يحدث مع ذلك إلا ضجة أقل من تلك التي أحدثها كتاب رجل مجهول وهو كتاب « تاريخ الجنون في العصر القديم » . وأتذكر أنني أبديت آنذاك هذه الملاحظة وهي أن « نقد العقل الديالكتيكي » ادعى انه يمثل جماعا من العقلية لصالح تحرير بني الانسان - لقد أراد سارتر أن يكون في هذا الكتاب بالنسبة الى ماركس بمثابة كنت وهيجل معا - بينما كتاب « تاريخ الجنون » (لميشيل فوكو Michel Foucault) هو أول كتاب يبرهن - استنادا الى وثائق - على أن العقلية أداة للسيطرة على الناس واستعبادهم . . . نعم إن « تاريخ الجنون » ليس نقدا جديدا للعقل المحض - كما ستكون كذلك الصفحات من ٢٢٠ حتى ٣٦٠ من كتاب « الكلمات والأشياء » (لميشيل فوكو أيضا) - كأنه يلقي ظلال الشك والاتهام والظن على العقل في نفس الوقت الذي حاول فيه سارتر أن يجعل العقل شاملا محيطا » (من حديث لموريس كلافل في « المجلة الأدبية » Magazine litteraire عدد سبتمبر سنة ١٩٧٧ ص ٥٧) .

ان كلافل يأخذ على سارتر - في هذا الحديث - أن تطوره التالي لكتاب « الوجود والعدم » لا يتفق مع هذا الكتاب « والهوتان بين كليهما تتعلقان بالأخلاق وبالسياسة . فمن اللحظة التي يقرر فيها أن النية الأساسية نحو الآخرين هي نية الكراهية وشهوة الأذى (السادية) فليس ثم وسيلة للعثور على جماعة محررة لبني الانسان » . وأعتقد أن سارتر اليوم بسبيل اعادة النظر في رأيه في الآخرين (ماهو لغيره) الذي عرضه في كتابه « الوجود والعدم » ووصفه للنظرة المستلبة المحجرة ، ونظريته في الحب بوصفه شيئا للغير (أي النظر الى الغير على أنه مجرد شيء لا ذات واعية) حتى في الملاحظة ، وأيضا تلك الصفحات الغريبة التي وصف فيها اللغة بأنها هي الأخرى أداة لسحر الآخرين . . . إن « الوجود والعدم » عمل رائع في ذاته لكن ليست له علاقة بالتطور الثوري عند سارتر . . . لقد كان من الممكن أن يبقى الكتاب « الوجود والعدم » عملا رائعا نهائيا لفيلسوف سيظل نصف يائس ونصف سادي : لكن سارتر تخلله ذاتها الأخوة والكرم والأمل » (الحديث نفسه ص ٥٨) ماذا يريد اذن كلافل ؟ انه يريد حركة روحية ، لكن هذه الروحية « ليست مجرد ازدهار وبنية فوقانية ومجتمع موجود ، بل هي - إيجابيا أو سلبيا - الأساس المختار لكل حضارة مكبونة منذ قرنين وهي تمرد لما هو روحي ، يعود لينعش مواقف جديدة ، وتساؤلات جديدة ، وغدا يوجد توكيدات جديدة . ومن الذي يرى فيهم الأمل لبعث هذه الروحية ؟ إنهم أولئك الذين « سيكيلون أقسى الضربات للماركسية بعد أن يكونوا قد عاشوا جحيمها معنويا على الأقل » (الموضوع نفسه ص ٦٠) .

ثم حدث أن وصل سولينتسين Soljentsyne الى أوروبا الغربية فخصصت له مجلة « نوفيل أوبسرفاتير » Nouvel Observateur عددا خاصا بعنوان « مرحبا بسولينتسين » . ومن بين مقالات هذا العدد مقال لافت للأنظار بقلم جلوكسمن Glucksmann عنوانه « الماركسية تجعلنا صما عميا » .

يقول كلافل في وصف هذا الحادث « لقد كان ذلك حدثا خطرا ، أدهشني لكن بوصفه أمرا جديدا معترفا به . لقد كان ذلك هو العلامة . وبعد ذلك ببضعة أشهر أتم جلوكسمن كتابه «الطاهية وكل الناس » وفي نفس الوقت أيضا قال لي برنار ـ هنري ليفي Bernard — Henry Levy إن في بلادك ماويين سابقين ألفا كتابا سيعجبك كثيرا ، ثم أحضر لي كتاب « الملاك » تأليف لردرو وجامبيه Lardreau et Jambet بيد أني لم ألهم لأي واحد من هذين الكاتبين . كل ما هنالك أنني سبقتهما بقليل بنوع من الوجدان ، وكنت أول من استطاع أن يتعرف في هذين الكاتبين اتفاقهما مع ماسبق أن عرفته منذ ٣ مايو سنة ١٩٦٨ . . . وطبعا ساعدتهما بقدر الطاقة لكنهما كانا سيعرفان من دوني أنا . . . وأمام هذين الكاتبين يعتقد كل الاديولوجيين وكل أولئك الذين استمسكوا بالاديولوجية أن « مايو » (ثورة مايو سنة ١٩٦٨) قد ولدت يطة . أما أنا فعلى العكس من ذلك أعتقد أن هذين الكاتبين أصدق برهان على الطاقة الانتاجية لمايو سنة ١٩٦٨ . إنها ثورة فلسفية وعودة للفلسفة تحملها ثورة ثقافية ويحملانها دون إفراط في الايجاب ولا إفراط في السلب » (ص ٦٠) .

ماهي هذه العودة في نظر كلافل ؟ « إنها عودة الله وعودة الروح ، وإن كنت أفضل الآن (أن اسميها) عودة العلوم أو بالأحرى : عودتنا الذاتية الانسانية . والباقي ناتج لهذه العودة . يجب ان تطبق على ماركس صيغة ماركسية . لقد قال : « سيسقط الذين مثلها تسقط الغشاوة ، كلا بل ستسقط الماركسية كما تسقط الغشاوة » (ص ٦١) .

ويمضي كلافل في بيانه لوجوب إسقاط هذه الغشاوة التي هي الماركسية فيقول إن ماركس بوصفه مفكرا للثورة ـ سواء كان ماديا ديالكتيكيا أو بنياويا أو ظاهرياتيا ـ قد انتهى تماما وصفّي وتجاوزه الفكر . لكن بقي أمران خطيران ينسبان الى الماركسية وهي أنها (١) أداة ممتازة للتحليل ولتفسير الوقائع الاقتصادية والاجتماعية ، (٢) وأنها أداة ممتازة للنقد . ويهاجم كلافل بعنف شديد هاتين الدعويين مستندا الى ما أدت اليه من « جولاج » والفلاس حيثما طبقت .

ويعتقد كلافل ان « الجولاج » (وهو معسكر الاعتقال الرهيب في سيبريا) موجود في داخل ماركس نفسه ، وينبثق عن جوهر الماركسية وليس تطبيقا خاطئا لها أو انحرافا عنها أو مرحلة طارئة . يقول « ولا أقول هذا لأن ماركس كان يتنبأ بقيام تنظيم للدولة من شأنه أن يضطرها الى انشاء الجولاج وإنما أقول إن جرثومة الجولاج موجودة بالضرورة في ميتافيزيقا ماركس التاريخية . اذ عنده أن الاشتراكية لن تتحقق على شكل خطوات تدريجية ، بل على شكل ثورة ، وإنها ليست تقدما بل هي نهاية الزمان ، وسيحدث للانسان ـ المستلب اجتماعيا ووجوديا بفعل الملكية ـ أن يسترد جوهره استردادا كليا ومباشرا ، وذلك بإلغاء هذه الملكية . فإني أقول إن هذا التصوير المصيري الذي فيه يسترد الانسان جوهره ويعود إلى نقطة الابتداء قبل السقوط في خطيئة الملكية . . . من شأنه أن يولد ـ بالضرورة وشرعا ـ في نفس الاشتراكي تفاؤلا مصيريا وزمنيا على نحو يجعل أقل اصطدام أو انحراف أو حق

مخالفة في المجتمع الذي يصير اشتراكيا بمثابة فضيحة وأمر كارث يؤديان إما الى الانهيار الداخلي لهذا العالم ، والخارجي بعد قليل ـ أو إلى الارهاب الذي لا يرحم من أجل سد هذا الشرخ . وإنه لمن جوهر الماركسية ودعوتها الى استعادة الطبيعة الانسانية (الى ماقبل نظام الملكية) أنه لا عفو ولا مغفرة في الساعة التي لم تمحُ فيها « خطيئة » (الملكية) . . . ويكفي ان يقرأ المرء النصوص الماركسية خصوصا ما كتبه ماركس في شبابه ان اشتراكيته إعادة لطبيعة الانسان في نفسه (كما يتصورها ماركس) . فأي انحراف عن الاشتراكية هو تشويه لطبيعة الانسان ، وهو الرعب المطلق الذي لا جواب عنه الا بالرعب المطلق للقضاء عليه . ذلك هو المبدأ التاريخي الميتافيزيقي للجولاج » (ص ٦٢) . ويقول بعد ذلك : « إن الماركسية كلها تسعى الى الجولاج القاسي أو الرقيق » (ص ٦٢) ، ويشير الى ما قاله كل من بوكوفسكي وزينوفيف .

ويربط كلافل بين نزعته وروح سقراط : روح التساؤل الذي يبدو أنه لا يعرف . وخلاصة رأيه أنه لابد من « عودة الروح بكل قوة ، لابد من العلو الذاتي الانساني الذي ينتج ذلك النشاط المحرر الذي أدعوه فكرا بدون تصورات منطقية مجردة . سيعود المرء الى التفكير . لكن التفكير هاهنا مأخوذ بمعناه الأكثر جذرية ، المعنى الأعمق في الوقت نفسه المولود ميلادا متواضعا جدا . لا أعني إعادة وضع الأمور موضع التساؤل ، وتحديدها قبل أن تعبر عن نفسها في فلسفة منتظمة على قاعدة » (ص ٦٤) .

●●●

ولنمض الآن الى هؤلاء الفلاسفة الجدد « الذين احتضن حركتهم موريس كلافل : لقد أطلق هذا الاسم لأول مرة في يونيو سنة ١٩٧٦ ، أطلقه أحد زعمائهم وهوبرنار هنري ليفي في عدد خاص من مجلة « الأنباء الأدبية » Les Nouvelles Litteraires (١٠ يونيو سنة ١٩٧٦) دوسيه بعنوان « الفلاسفة الجدد » ويندرج بينهم خصوصا : جان ماري بنوا ، جان بول دوليه ، ميشيل جيران ، كرستيان جامبيه ، جي لردرو ، فرانسواز ليفي ، فيليب نيمو ، ثم يتصدرهم برنار هنري ليفي ، وغالبيتهم كانوا يدورون حول سن العشرين لما اندلعت ثورة مايو سنة ١٩٦٨ في فرنسا . فما هي الخصائص الجامعة بين هؤلاء ؟

أولا : تجديد الميتافيزيقا أو البحث في الوجود بوجه عام .

يقول في ذلك برنار هنري ليفي : « تجديد الميتافيزيقا لأول مرة منذ زمان طويل يعود الى وضع أسئلة بسيطة .. أسئلة ميتافيزيقية تقليدية : السؤال عن العلاقة بين النفس والجسم (جامبيه ولردرو) السؤال عن الشهوة واللغة « جان بول دوليه » وجان ماري بنوا يعودن في سبيل إيجاد هذه الميتافيزيقا أو بعثها ـ الى هرقليطس ، وأفلاطون ، وليبنتس Leibniz . ويحاول دوليه ان يسير في أثر هيدجر فيبحث في الوجود معتمدا على اللغة ابتغاء العودة الى الأصل « في الموضع الذي فيه يبزغ الفجر والانحلال في منفتح الوجود » .

(دوليه : « موت هيدجر » المجلة الأدبية العدد رقم ١١٧ أكتوبر سنة ١٩٧٦) .

ثانيا : نزعة دينية مسيحية تحل محل المادية والثورة الثقافية ، وهذا الجانب هو الذي يتجلى فيه خصوصا تأثير موريس كلافل على النحو الذي أوضحناه منذ قليل .

ثالثا : إنهم ورثة ثورة مايو سنة ١٩٦٨ في فرنسا ، إذ يرونها الأصل في الاستثناء ولكن الاستثناء وقع . لقد صار » . (دوليه : « الرغبة في الثورة » مجموعة ١٠/١٨ ص ١٧) .

لقد أراد جان ماري بنوا أن يقرأ ثورة مايو من خلال كتاب ديكارت : « مقال في المنهج » أي من خلال الشك الديكارتي يقول : « اذا كان لابد من تحديد محل فلسفي للحركة التي نجمت ، في شهر مايو ، في زعزعة كل تراكيب المجتمع الفرنسي ، فإني أقترح محلا لها الشك الديكارتي » (جان ماري بنوا : « ماركس مات » ص ١٣ مجموعة « أفكار » عند الناشر جاليمار في باريس) .

رابعا : إنهم جميعا خصوم للماركسية ، بعد أن كانوا قد اعتنقوها فترة من الزمان . وقد رأينا كيف فصّل كلاقل القول في هذا الموضوع .

خامسا : وهم يطالبون بالافلات في التصور السياسي للعالم ، لأن « جوهر السلطة هو السلطة المطلقة » (موريس كلاقل في حديث نشرته جريدة La Croix في ١٩٧٦/٦/١١) . وفي هذا رد فعل ضد « التزام » سارتر ومن لفَّ لفّه .

سادسا : وهم يحملون بخاصة على اليسار ، لأنه أدى حيثما سيطر - الى الجولاج ، أي الى معسكر الاعتقال لكل من يطالب بحقوق الانسان وحريته وكرامته . يقول جامبيه ولاردرو : « لم يعد لليسار سياسته لقد وحل في التكنوقراطية » . والشكل النهائي لكل هذا ، وحقيقة اليسار هي أرخبيل الجولاج كما لاحظ جلوكسمن بحق » (« المجلة الأدبية » مايو سنة ١٩٧٦) .

لكن ليس معنى هذا أنهم اعتنقوا سياسة اليمين ، كلا ، لقد طلقوها هي الأخرى . يقول كلاقل : « لست أخشى من أن يستردني اليمين ، لأن هنا اليمين نفسه قد صار يزحف على بطنه تماما أمام ذلك اليسار » (مجلة « النوفل أوبسرفاتر » ١٩٧٤/٥/١٣) . ويقول جامبيه ولاردرو « الشأن عندنا ليس التغلب على اليمين لأنه ليس من المؤكد أننا نريد سيدا من اليسار » (المجلة الأدبية مايو ١٩٧٦) .

سابعا : وهم يتفقون جميعا في أنهم أصيبوا بخيبة أمل هي التي دفعتهم الى تلمس هذه « الفلسفة الجديدة » .

أ - بعضهم خاب أملهم في الدين ، مثل نيمو Nemo ، فراغ الى ايجاد مذهب جديد يناسب مطامعه الجديدة .

ب - وبعضهم خاب أملهم في الماركسية والمادية وكل ما اهترت به ثورة مايو سنة ١٩٦٨ وتردد بين مرشدين ثائرين متضاربين عديدين . فمثلا جامبيه ، كما يقول عنه زميله نيمو « انتقل بسرعة من مجلة Tel Quel الى دريدا Derrida الى التوسير Althusser ثم الى لينين ثم الى ماو ، ثم الى من يدعى يوحنا الافسوسي ، وفي كل مرة كان يحرق من كان يعبده قبل ذلك بثلاثة أشهر . ولقد رأيته يفعل هذا ، ذلك لأنه يضطرم بوجدان عاشق للحقيقة » (« الأنباء الأدبية » في ١٩٧٦/١٢/٢٣) .

ويقول دوليه Dollé عن نفسه إنه آمن بماركس لكنه لم يظفر منه بما توقعه . لهذا خاب أمله . والى قول مشابه ذهبت فرانسواز ليفي ، التي اندفعت في السياسة لتغيير العالم « لكن ما حدث لم يتفق تماما مع ما انتظرته منها » (« كارل ماركس : تاريخ بورجوازي ألماني » ص ٧) .

كلهم إذن كانوا فرائس لخيبة الأمل ، حتى إن أحدهم وهو جيران Guerin مجدّ الوهم فقال « إن

الوهم أيا كان ، يجعل المرء يحيا ، يجعله يؤمن بالحياة » (جيران : « نيتشه ، سقراط بطولي » ، ص ١٨٣) .

●●●

وبعد عرض هذه الآراء المشتركة بينهم يحسن بنا أن نذكر مؤلفاتهم :

(١) جان ماري بنوا :

أ) « الثورة البنياوية »

ب) ماركس مات « عند الناشر جاليمار » ،

« استبداد العقل المنطقي » ، سنة ١٩٧٥ الناشر Minime

(٢) جان بول دوليه :

« رائحة فرنسا » ، كراهية التفكير (عند الناشر Hallier سنة ١٩٧٦ .

(٣) ميشيل جيران :

« رسائل الى فولف »

« نيتشه : سقراط بطولي »

(٤) كرستيان جامبيه :

« دفاع عن أفلاطون » ، سنة ١٩٧٦

(٥) كرستيان جامبيه وجي لردرو :

« الملاك » ، سنة ١٩٧٦

(٦) برنار هنري ليفي :

« البربرية ذات الوجه الانساني » ، سنة ١٩٧٧

(٧) فيليب نيمو :

« الانسان البنياوي »

(٨) فرنسواز بول - ليفي :

(٩) « كارل ماركس :

« سيرة حياة بورجوازي ألماني » .

وقد ظهرت هذه المؤلفات كلها عند الناشر جراسيه Grasset في باريس (باستثناء ما ذكرنا لها ناشراً آخر) أما رائدهم الروحي ، موريس كلافل ، فنذكر له الكتب التالية :

أ ـ « من هو المستلب ؟ » عند الناشر فلاماريون ١٩٧٠

ب ـ « ما أومن به » عند الناشر جراسيه .

جـ ـ « نحن جميعا قتلناه ، هذا المدعو سقراط » ، عند الناشر Seuil ١٩٧٧ .

د ـ « الله هو الله ، بحق اسم الله » .

وكل هذه المؤلفات هي من أكثر الكتب رواجا في فرنسا ، لما فيها من تحد ولما لأسلوبها من جرامة ورشاقة ولغة فجة ، ولما أثارته من هجمات بالغة العنف ، والفحش في الألفاظ والشتائم من جانب خصومها .

ويمكننا تلخيص الأفكار الرئيسية في هذه الفلسفة الجديدة على النحو التالي :

(١) ضد طغيان العلم الكلي :

تهاجم هذه الفلسفة الجديدة النزعة الى تمجيد العلم الكلي الذي يدعي السيطرة على كل شيء والمعرفة بالمطلق . ويدعي أنه بالمعرفة يمكن تحويل كل شيء . وترى أن الفكر ليس له أن ينتظر شيئا من العلم . والدليل على ذلك في نظرهم أن العلم يتكيف مع زمانه ومكانه . ويستشهدون ها هنا بما بيّنه أستاذنا كويريه Koyre من أن العلم اليوناني غير العلم الحديث . والقول العلمي عند أرسطو غيره عند جاليليو . والمعرفة

الرياضية القديمة تختلف عن المعرفة الفزيائية الرياضية التي وصل اليها العلم الحديث . وقد ارتبط تقدمهم هذا للعلم بتقدمهم لماركس باعتباره هو الذي دعا الى ما سماه بالاشتراكية العلمية .

(٢) ضد التاريخ والنزعة التاريخية :

« إن التاريخ ، كما يقول دوليه ، هو في أساسه منطق للنظام . لا شيء يتغير لأن المستقبل ليس هو إمكان الممكن . بل هو امتداد سلسلة من الأمور المحتملة » . (« كراهية التفكير » ص ٦٤) . ومنطق النظام يردنا الى الدولة « وليس ثم تاريخ الا للدولة » (الموضع نفسه) .

(٣) مع الايمان :

وهنا يظهر تأثير كلافل بكل وضوح ، وهو المؤمن الشديد الحماسة ، العامر الوجدان . وهم لهذا يتعلقون به ويسحرون لاكماله ، وإن أدى بهم ذلك الى نوع من الغموض مثل تمجيد اللامعقول ، والتطلع الى العلو « لأنه في التجربة الرائعة للعلو يمكن للقول اللامعقول أن يسمح بوصفه رسالة » . (نيمو : « الانسان البنياوي » ص ٢١٨) . وأشدهم إيمانا وحديثا عن الايمان هو فيليب نيمو Philippe Nemo وذلك في كتابه « الانسان البنياوي » وما قاله « إن الانسان بوصفه روحا هو المعاصر للعلو الذي يخترقه . إنه ابن الله » (الكتاب نفسه ص ٢٣٤) . وهذا الايمان يستند الى الوحي « لأن الوحي حقيقة مطلقة ، بيد أنها لا تكون ميسورة الا اذا عشتها » كما قال موريس كلافل (« ما أومن به » ص ٣٠٧) .

***

إشكالية الخطاب الروائي العربي

صدوق نور الدين
« المغرب »

بحث في الأصول والجذور (١)

تمهيد

البحث في اشكالية الخطاب الروائي العربي من الصعوبة بمكان . ذلك أن مجمل الاستنتاجات التي ستنتهي اليها في هذا المقام متداولة ، كما ان الخوض في بعضها أضحى ضربا من العبث . الا أن جدوائية خوض الممارسة يشي في العمق عن رغبة الفصل وتأكيد الممكن . دون ترك الأبواب مشرعة للتضارب الذي لن يقود في خاتمة المطاف نحو الرأي الأوحد . وانما توزع وتشتت وجهات النظر .

على أن ما أروم تأكيده في هذا المقام جهد متواضع لا يدعي كونه ملزما لكل فرد . أو كائن مثقف . خاصة وان البحث في مجال كهذا يؤدي الى اغفال جوانب لها أهميتها وخصوصياتها ، انه مجال التشعب . حيث تغدو إمكانية الفصل والاقرار بذلك من المستحيلات . ثم إني لست ضد تراثنا ولا بالداعية للغرب . وهذه محاولة لموضع ذاتها في سياق محاولات عدة . ؟

ضبط الاشكالية

يتحدد ضبط اشكالية الخطاب الروائي العربي من خلال أفقين . أفق يستند في مزاعمه وادعاءاته على حضور الرواية في الفكر والتراث العربيين . من ثم فهي ليست بالوافدة عن الغرب . والمتكأ الذي يرتكز عليه يتلخص في الأشكال الابداعية التراثية التي حلت الصيغة القصصية الروائية ، وطبعا ضم هذا الأفق ثمة تيارين في هذه المزاعم . ويذهب في الاقرار الى كون الرواية

(١) من بحث طويل يتعلق حتى بالشكل الفني الروائي وهنا القسم الأول لا غير

العربية غربية الصفات والملامح . حيث يتم تحديد بداية الرواية العربية بظهور « زينب » لـ « محمد حسين هيكل » .

أما الأفق الثاني من الاشكالية فيتجسد في رغبة البحث عن شكل فني عربي للرواية العربية ، اذا ما أشرنا لكون الذين يزعمونه قد مارسوا كتاباتهم الحكائية والروائية سابقا اعتمادا على الشكل التقليدي . اذن هو تيار يجرب متكئا على التراث العربي خاصة ما يمت بصلة مباشرة الى أشكال الحكي والقص . فنحن أمام أفقين :

● أفق الاشارة الى كون الرواية - كفن - موجودة في التراث العربي : وينقسم الى تيار مؤيد لهذا التحقق . وآخر يعمل على الوقوف ضده عبر تأكيد غربية هذه الرواية .

● أفق فنية التعبير الروائي : ويتفرع الى تيارين بدوره : تيار يعمد الى الشكل التقليدي قصد بلورة أطروحاته الفكرية . وتيار ينهل من معين التراث العربي في أشكاله الحكائية والقصصية .

فمن خلال الأفقين سنعمل على تشريح هذه الاشكالية .

تمهيد

أسالت فكرة وجود الرواية وفن القص في التراث العربي حبرا كثيرا . ذلك أن ثلة من الباحثين العرب يذهبون الى القول بوجودهما في مختلف الأشكال التعبيرية كالشعر والمقامة وأدب الرحلة . اذ لا يعقل - حسب منطقهم - أن يكون الأدب العربي خاليا من فن الرواية والقص بينما الآداب الأوروبية تزخر بذلك . من ثم ألفت كتب في هذا المنحى ، وراحت تدافع عن وجود الفن المشار اليه في تراثنا . خاصة وأن أوروبا - التي يزدهر فيها أو يدل على البعض بكونه ولد ونشأ فيها - قد أخذت العديد من فنونها وعلومها عن العرب ليس غير . وبذلك فحتى فن الرواية والقص أخذ عن العرب .

ان هذه النظرة الضيقة تنطلق من تعصب واضح الملامح والصفات للعرب ، فالفن يمكن أن يزدهر عندنا ، كما يمكن أن يزدهر عندهم . وذلك حسب الظروف ومقتضيات التواجد . فمن الأكيد أن العرب عرفوا حضارة لها أهميتها . طالت مختلف المناحي الفكرية والعلمية حيث ازدهر الشعر والنثر والمقامة ثم أدب الرحلة . وكل هذه الأشكال التعبيرية لم تكن لتشي بنشأة الرواية وفن القص كما سنرى . وانما تضمنت بعض الخصائص التي يحملها الفن الروائي والقصصي . اذ بمجرد المقارنة بين ما ظهر في الغرب . وما ادعى العرب أنه يمثل ذلك . سنقف على مفارقات تؤكد حتما مستوى التباعد بين فن الرواية عندهم وما ساد في تراثنا العربي على أساس أنه كذلك . الا أن هنالك ملاحظة جديرة بالاعتبار أيضا ، ويتعلق الأمر بكون بعض الروايات الغربية استفادت مما ظهر لدى العرب من أشكال تعبيرية عملت على تطويرها . من ثم أثمرت جهودها الفن الروائي في كينونته الحالية لكن الجزم بكون هذا الشكل ذاته توفر لدينا فضرب من التأكيد على المستحيل .

فالفكر والأدب حيثما وجد يتطلب الظروف المواتية لظهوره ومن بينها التحول الاجتماعي خاصة ان الانتقال من طور لآخر دلالة على موت مرحلة وبزوغ أخرى . والا فماذا سنقول عن الشكل الغربي الذي كتب به العديد من الأدباء العرب ، والى الآن حيث بدأت تختصر في ذهنياتهم فكرة الانعتاق والخروج من أسر هذا الشكل كما سيأتي معنا . . .

ملامح فن القصة في التراث العربي :

يرى بعض الباحثين العرب بأن فن القصة قديم . ارتبط في ظهوره بليالي السمر . حيث كانت الجدات يقمن بوظيفة القص على الصغار . ويذهب آخرون الى كون فن القص بزغ في الجاهلية حيث دارت أطروحاته حول الحروب : « داحس والغبراء » و « الفجار » « كلاب » و « ذي قار » بالاضافة الى ما يتعلق بأخبار السحرة والكهنة ، وبما أنه كذلك فإن الغاية منه دفع المقاتلين لخوض الحروب ، وبث روح العزيمة واليقظة فيهم .

يقول الباحث « محمد سيد محمد »[2] : « فقد كان القصّاص في الجاهلية يصحبون المقاتلين يحرضونهم على القتال ويحمسونهم »

أما من حيث الشعر فإن الوقوف أمام نماذج من الشعر الجاهلي تجعلنا نحس بأن الشعر يحكي بعض مغامراته . وذلك في قالب شعري قصصي له أهميته ، على أن هذا لم يكن يطول القصيدة الجاهلية ككل . وانما كان يشكل غرضا من أغراضها المتعددة . ما دام البعض يرى فيها مائدة الطعام المختلفة الأصناف . فامرؤ القيس في وصفه لرحلات الصيد ذكر زمن الرحلة ومكانها والغاية منها . وبالتالي وصف الأشواط التي قطعها . لينتقل بعد ذلك الى غرض مغاير .

ومع مجيء الاسلام اعتبر القصص القرآني نموذجا لفن القص في التراث العربي . حتى إن الدكتور « محمد أحمد خلف الله » ألف كتابا في هذا المجال « الفن القصصي في القرآن الكريم » هذا الذي أثار ردود فعل كبيرة جدا لما اتسم به من آراء جريئة ، فالقصة ككل تعتمد فنية معينة ، وفنيتها يتداخل فيها الواقعي والمتخيل والمتوهم . في حين أن القصص القرآني ليس مجاله الخيال أو الوهم ، وانما غايته التزام الحق والدفاع عن القيم الاسلامية النبيلة حتى يتسنى أخذ عبرة وعظة مما جرى وحدث . وبالتالي فان كانت القصة من إبداع المبدع الانسان ، فلا يمكن أن يتساوى فعل الله عز وجل مع فعل البشر ، من ثم تأكد مستوى التباعد بين القصة في القرآن . والقصة الفنية التي تعرفها بين الوعظ والهداية والتأثير الفني .

يقول باحث هو « عبد الكريم الخطيب »[3]

« ان القصص أحد الأساليب التي حملها القرآن ليحاجّ بها الناس ، وليقطعهم عن الجدل والمماحكة شأنه في هذا شأن ما جاء في القرآن من أساليب الاستدلال والمناظرة والتعجيز والوعيد والتهديد . . . »

ويرى الدكتور « الطاهر مكي » بأن ما جاء به عمر بن أبي ربيعة في العصر الأموي من حيث وصف المجتمع يقارب ما يبدعه « احسان عبد القدوس » من روايات وهي مقارنة لا تستند في جوهرها الا على جانب الرصد « الوصف » . في حين أن العمل القصصي والروائي لا ينهض على عنصر واحد هو الوصف . ثم إن القصة في الشعر غيرها في مجال النثر . فالشعر يوجز ويكثف اللحظة بدقة وعمق . في حين أن فن القصة والرواية يعمد الى سبر أغوار الذات الانسانية . بغية كشف معاناتها وأحاسيسها كذا تجلياتها .

يقول « عبد الفتاح كيليطو » :[4]

---

(٢) المجلة العربية للعلوم الانسانية جامعة الكويت العدد الثاني عشر المجلد الثالث خريف ١٩٨٣ بحث « بين القصة الأدبية والقصة القرآنية » .

(٣) نفس المرجع السالف

(٤) كتاب « الأدب والغرابة » لعبد الفتاح كيليطو دار الطليعة بيروت

« النثر يعني التشتت والتبعثر ، والنظم يعني الترابط والتماسك »

وأذكر في هذا المقام بأن العقاد أورد بيتين من الشعر معتبرا أنهمايغنيان عن رواية كاملة وذلك من حيث التكثيف والدلالة . نفس مانلاحظ لدى أحد الشعراء العرب(*) على أني لا أسم الرواية والقصة بالبعد عن شحن الأسلوب والتكثيف والدلالة ، لكن التحليل من حيث السرد يمدنا بالنفس الطويل : « نجمة أغسطس » ، « البحث عن وليد مسعود » ، « عالم بلا خرائط » ، « بدر زمانه » وغير ذلك . وبذلك فالوظيفة التي تؤديها القصة والرواية ليست تلك التي تؤديها القصة في الشعر اذ حتى في الشعر الحديث نلمس سمات الحكي والقص في أكثر من نموذج .

والملاحظ بالنسبة لما جئنا على ذكره أن البحث في هذا الباب لا يميزون بين القصة من حيث الفنية والجمالية وبين الأخبار المتداولة كتلك التي انتهت الينا من الحقبة الجاهلية اذ أننا لا نشم فيها أدنى مقياس لجمالية النص القصصي والروائي .

ويذهب البعض الى القول بأن ما كتبه « الجاحظ » في « البخلاء » يشكل دلالة صريحة عن وجود فن القص في التراث العربي . ذلك أن هذا الكتاب شمل أخبارا تتعلق ببعض البخلاء الذين ظهروا في عصر الجاحظ كما تم رصد صفاتهم والتحدث عن أفعالهم .

واختار « الجاحظ » لذلك أسلوبا ابقى على انتقاء الكلمات مع الحفاظ على كلام العامة بمثل الطريقة التي نطقوه بها..

وان كان كتاب « البخلاء » يقترب من فن القصة ، فإن ثمة بعض الخاصيات التي أبعدته عن ذلك ، ومنها الاستطراد الذي نهضت عليه كتابات الجاحظ كاملة . وهو استطراد يبعد عن محتوى النص . أقول عن الحدث بمعنى الاستطراد لا يخدم النص المحكى ولذلك أسباب لا يتسع المجال لذكرها .

يقول « شوقي ضيف » مستشهدا عن هذا الاستطراد بقولة لـ « كارادفو »[٦] :

« ان الموضوع عند الجاحظ ليس الا وسيلة للاستطراد » .

أما لغة كتاب « البخلاء » فعلى الرغم من حسن انتقاء ألفاظها بقيت بعيدة عن حسّ الجاذبية من حيث الأخيلة وخلق الصور حيث يتداخل الواقعي بالمتخيل ، وفي كتابه « الفن ومذاهبه في النثر العربي » يرى « شوقي ضيف » بأن الجاحظ من جملة الأدباء الواقعيين معتبرا أن الأدب لا ينفصل عن الواقع ، واصطلاح « الواقعية » من ثلة الاصطلاحات التي يشوبها انعدام التحديد والدقة . والدكتور « ضيف » ذهب في تأكيد رأيه استنادا على خاصية الوصف المتجسدة في كتابات الجاحظ . علما بأن الوصف لا يشكل الواقعية في معناها الواضح والعريض ، ويقول الأستاذ « عبد الفتاح كيليطو » عن « البخلاء »[٧] :

(*) المقصود الحارث بن حلزة اليشكري يقول :

أجمعوا أمرهم عشاء فلما ... أصبحوا أصبحت لهم ضوضاء
من مناد ومن مجيب ومن ... تصهال خيل خلال ذاك رغاء

(٦) كتاب « شوقي ضيف » . « الفن ومذاهبه في النثر العربي » دار المعارف - مصر
(٧) كتاب « عبد الفتاح كيليطو » « الأدب والغرابة » دار الطليعة بيروت

« انظروا مثلا كتاب البخلاء : الجاحظ لم يرسم البخل ولا البخيل وانما أعطى صورة لبعض البخلاء ، وتبعا لذلك نستطيع أن نقول إن شخصياته تمتاز الى حد كبير بخاصيات فردية » .

أما المقامات فهي شكل تعبيري ابتكره بديع الزمان الهمذاني وقبله ابن دريد . وتقوم على التحاور بين شخصيتين : « عيسى بن هشام » ، « وأبو الفتح الاسكندري »، في حين أن مقامات الحريري تختار لها كشخصيات : الحرث بن همام ، وأبو زيد السروجي ، ومن حيث المحتوى فهي تضم العديد من الموضوعات في ظل الموضوع الواحد . انها وكما يرى « كيليطو » جولة في رحاب الاسلام . الى جانب كونها تقوم على التضمين الشعري والاقتباس من القرآن .

ويرى البعض في المقامات شكلا تصصيا . الا أن مقارنتها بأي نموذج قصصي - كيفما كان نوعه - تفصح عن عدة نقط لها أهميتها :

فمن حيث السرد تنهض المقامات على السند « ذلك أن الهمذاني من لحم ودم بينما عيسى بن هشام من ورق » والورق لا يخاطب الدم » كما يقول عبد الفتاح ، ان السند في المقامة لا يعود الى شخص متعارف عليه موثوق به ، وانما الى شخصية خيالية ليس غير ، ولغة المقامة تتسم بالاغراب حيث السجع والمحسنات البديعية ، يقول الهمذاني في المقامة الخمرية :

« هذه خمر كأنما اعتصرها من خدى ، أجداد جدى ، وسربلوها من القار بمثل هجيري وصدى ، وديعة الدهور ، وخبيئة جيب السرور . . . »

ويقول « شوقي ضيف » :

« فالترصيع والتجميل هما غايته من عمله حتى تستوي له طرق انشائية بليغة تروع معاصريه . . » .

الى جانب اعتمادها التفسير ، ذلك أن الهمذاني يضطر الى تفسير العديد من الأشياء تفسير الباحث ، ثم إن الاطناب يضيف الى الموضوع المتناول عدة أشياء لاتخدمه في شيء معين أيضا ، فان الهدف من المقامة تعليمي ليس غير . ثم استجداء بالفصاحة والبيان (الكدية) ، وتعتبر « ألف ليلة وليلة » من النماذج الحكائية في التراث العربي فأصلها كما يذهب البعض فارسي هندي . وهي تدور حول عدة قضايا ، كما أن الحكاية الواحدة مركبة من عدة حكايات حيث تفتقد فيها وحدة التركيز العضوية الكاملة في النص القصصي الروائي ، اذ الغاية من الحكاية البحث عن الخلاص . الاستجداء أو الاستمرار في التواجد كما حدث لشهرزاد مع شهريار ، حيث تفضي الحكاية الى الحكاية . فينعدم عنصر الخوف . ويظل شهريار مشدودا الى شهرزاد . الى سماع بقية الحكاية . يقول « عبد الفتاح كيليطو » في « الأدب والغرابة » :

السرد وليد توتر بين قوى وضعيف حيث يشد القوى بخناق الضعيف ولا يجد هذا الأخير خلاصه الا بسرد حكايته . أو حكاية أشخاص آخرين » .

وبتلك فنص الحكاية لا يقوم عن رغبة في الحكى ، وانما عن سبب من أجله تنهض هذه الحكاية ، فانعدام السبب لا يعطي حكاية ، في حين أن النص القصصي الروائي يقوم على الانفصال - وتقديم الواقع في تناقضاته ، انه تعرية لعدة أشياء في غيبة الخوف والانكفاء . كما أن بعض حكايات « ألف ليلة وليلة » لا تقدم مضمونا له أهميته ، وانما نجده يدور حول علاقة طرف عاشق بطرف معشوق ، أوما حدث للسندباد في رحلاته : علاقته بالتجار : علاقة التجار به وأحوال سفره .

يقول « الياس خوري » :[٨]

« في هذا النص لا وجود للقصة أو للبناء الفني الا بشكل رمزي وغامض . فداخل حكاية ـ شهريار وشهرزاد آلاف الحكايات التي لا تنضبط بالحكاية الأولى الا بشكل رمزي أي لا تنضبط الا لتفلت الى تداعياتها المستمرة ، ويصبح الكلام ليس مجرد وسيلة اتصال بين الناس ، بل هو الاتصال بمشكلية الحياة والموت ، الكلام هو ذلك الاندفاع الذي لا ينتهي من أجل مواجهة الموت ـ بتحويله الى شكل آخر للرغبة ، ومزج الرغبة بحلم الموت ، ! حتى نكتشف أننا في حياتنا العادية نصل الى مالا نستطيع الوصول اليه عبر شد النثر الى الالقاء في اختزاله من لحظات متتالية التي تقطع بكسر وحدة المعاش » .

على أن مؤلف « ألف ليلة وليلة » لا نعثر له على اسم يحدده كشخص . كما هو الشأن في القصة والرواية ، وانما ثمة ثلة من الرواة يحكون ذات الحكايات . من ثم تولد غياب التحديد الفعلي للجذور أو الأصل ، فمن الادعاء بالأصل الهندي الفارسي ـ كما أسلفت ـ الى العربي . وقد لعب تجاهل الأصل الثابت دوره في الاضافة لهذه الحكايات حسب الرغبة . فهناك من يضيف حكاية من عنده يختار مزجها بالشعر . وهناك من لا يحسن السجع فيضيف ما يسيء الى لغة الحكاية ، وهذا من جملة العوامل التي أهلت « الياس خوري » لكتابة نص عن « موت المؤلف » خص به « ألف ليلة وليلة »

استنتاجات

يتضح من خلال الجرد الخاص بالأشكال التعبيرية أننا أغفلنا الحديث عن بعضها ، لكن سمات وخصائص هذه الأشكال تكاد تنطبق بصفة عامة على البقية ، وكما هو ظاهر فان وجود فن القص والرواية بالشكل الفني المتعارف عليه لا يمكننا من اطلاق اصطلاح قصة أو رواية على نص تراثي ما . فالهدف من هذه الأشكال الصف بصبغة الوعظ من ناحية . كما أنه استهدف تعليم اللغة لمن لا يتقنها ، في حين اختاره البعض مطية للتكسب والاستجداء ، وبذلك ابتعدوا عن فنية العمل وخصوصيته التي تجعله كذلك وسقطوا في القصدية .

ومعظم النقاد العرب الذين اشتهروا في مختلف الأحقاب لم يتناولوا بالحديث هذا الفن من ناحية ، لأنهم يرون في العرب أمة دأبت على صناعة الشعر . فهو ديوان العرب بالنسبة لهم ، وأخرى لأن القصص كانت وموجودة في الحياة العربية . إنها بالنسبة لهم أيام العرب التي لا تحتاج الى حديث ، وبذلك انصرف معظمهم الى « التنظير » للشعر وفق مصطلحات راجت في فترات متوالية ، كاصطلاح « النحولة » على سبيل المثال .

وأثبت « يوسف الشاروني »[٩] رأيا للمستشرق « رينان » مؤداه أن العرب لم يعرفوا القصة الا في القرن الثاني الهجري ، واستشهد المستشرق على ذلك بـ « كليلة ودمنة » لابن المقفع . على أن سبب التأخر يعود أساسا الى كون العقل العربي يميل الى التجريد وليس التجسيم ، ثم ان البيئة الصحراوية لم تكن غنية بالمناظر الطبيعية ، كل هذا أدى الى ضعف المخيلة في نظر « رينان » .

والواقع أن هذا الرأي يتسم بالضعف فالشعر العربي منذ الجاهلية الى العصر العباسي يؤكد خلاف ما يعتقده

(٨) كتاب « الذاكرة المفقودة » مؤسسة الأبحاث العربية بيروت.

(٩) كتاب « القصة القصيرة نظريا وتطبيقيا » يوسف الشاروني سلسلة كتاب الهلال.

« ريشان » ، فشعر « امرؤ القيس » و « البحتري » و « أبو تمام » وحتى « ابن زيدون » يعطي الدلالة على قوة المخيلة . وكما أشرت فان الغاية قصدت الى الوعظ . . والتعليم والاستجداء دون إعطاء الاعتبار لابداع نص قصصي روائي .

والأشكال التعبيرية المشار اليها أفادت الغرب كثيرا ، ذلك أنها كانت بمثابة الركيزة التي اعتمدوا عليها في كتابة قصصهم ورواياتهم ، فهضمهم لهذه الأشكال خلق في ذاتهم التوق لتطويرها ، بل إن ملامحها تبدو واضحة في أكثر من نموذج غربي ، ونضرب مثالا على ذلك بحكايات « ألف ليلة وليلة » والتي ظهر على غرارها العديد من القصص والروايات : « ألف سهرة وسهرة » « ألف ساعة وساعة » [١٠] .

اذن تأثر الغرب بالعرب كائن ، لكن الغرب حين أبدع وأعطى وفق فنية دون قصد محتمد ـ فالغاية إحداث فن يعبر عنه السائد من قضايا ومشاكل . فن يوازي التحول الحاصل على صعيد البنية السياسية والاجتماعية ، وبذلك كان فن القصة والرواية لا ينطلق من فراغ ، فعلى مستوى القراءة نجد التراث العربي ، وعلى صعيد المرجع نجد الواقع الغربي .

الروايةفن أخذ عن الغرب :

لقد كان للتحول على صعيد البنية الفكرية والاجتماعية العربية أثره في البحث عن شكل تعبيري له اهميته سواء في الفترة الاستعمارية حيث وجد العرب انفسهم في أسر الغرب الذي يتحداهم بفكره وقوته على السواء ، هذا التحدي الذي فرض ضرورة البحث عن يقظة أو نهضة كما يقال ، واليقظة تستوجب الانعتاق من الجاهز من الكائن بحثا عن الخلق كما حدث إبان النهضة الأوروبية لولا أن ما سقط في فخه العرب لا يمت بصلة الى مشروع الخروج ، وانما هو سقوط في الماضي بكامل الرواسب المتجذرة فيه ، إنها حيرة وإشكال حقيقي مازال يفرض ذاته حتى بعد الاستقلال ، يقول « محمد عابد الجابري » : [١١]

« لقد وجد العرب أنفسهم عند بدء يقظتهم في أوائل القرن الماضي ـ وما زال الأمر كذلك الى اليوم ـ أمام نموذجين حضاريين : الحضارة الأوروبية التي كانت تحديا لهم ـ ثقافيا وعسكريا ـ المهماز الذي أيقظهم وطرح مشكل « النهضة » عليهم ، والحضارة العربية الاسلامية التي شكلت ـ وما زالت تشكل ـ بالنسبة لهم السند الذي لا بد منه في عملية تأكيد الذات لمواجهة ذلك التحدي » ، وبذلك فتلك الأنواع الأدبية لم تكن لتساند هذه اليقظة والوعي ، وحتى اذا ساندتها فإن طابع المباشرة والتقرير ظل جاثما بشبحه على النماذج الشعرية ، في حين أن المحاولات التي استهدفت بعث القالب القصصي الروائي عادت لتمتح من معين التراث لا لتطويره . ولكن للكتابة على غراره مما أدى الى ظهور عدة نماذج يرى فيها البعض السمات الروائية دون أن تكون كذلك ، انها نهضة التقوقع في صلب الماضي لا الخروج من شرنقته نحو المستقبل .

يقول الجابري أيضا :

« وأن يكون الخطاب اي خطاب محكوما بـ « سلف » معناه أنه خطاب لا يرى الواقع كما هولا يعبر عنه ، ولا

---

(١٠) مجلة قضايا عربية « بحث الناقد المصري » أحمد محمد عطية « العدد ١ . يناير ١٩٨٢

(١١) كتاب « الخطاب العربي المعاصر » للدكتور « محمد عابد الجابري » دار الطليعة والمركز الثقافي العربي .

يعرف به ، وبالتالي لا يرى المستقبل الا من خلال « التمثال » الذي يقيمه في ذهنه لـ « السلف » الذي يستكين اليه بل يستسلم له ، فهو اذن خطاب وعي مستلب » .

فالنماذج الابداعية التي ظهرت في مطلع القرن التاسع عشر لن تخرج من إطار التراث نحو بعث شكل للتعبير يتماشى واليقظة على السواء ، بل إن الأهداف التي رامت تأكيدها هي ذاتها التي تعرفنا عليها ونحن بصدد الحديث عن ملامح القصة والرواية في جذور الأدب العربي في معنى أن سيطرة التيار التعليمي الوعظي ظل حاضرا كما كان سالفا « لرفاعة الطهطاوي » في « تخليص الابريز في تلخيص باريز » الذي يرى فيه الباحثون النموذج الروائي لم يكن كذلك ، انه حديث في الوعظ والنصيحة وفي الرغبة الكامنة وراء بث العلم والتعليم ، الى جانب كونه يتطرق لجغرافية البلد (باريس) وطبيعة الحكم من حيث القانون ، الشيء الذي يوضح ان الهدف من كتابته لم يكن روائيا على الاطلاق ، انه عبارة عن بحث أو تقرير أشياء لا تتوافق نهائيا مع طبيعة الرواية من حيث الفن . . يقول الباحث « عبد المحسن طه بدر »[12] :

« . . . فان كتاب تخليص الابريز يتميز بأنه يغفل العناصر الروائية إغفالا تاما ، فالشرط الروائي في مكوناته ينهض لتأكيد الفن ، وذلك طبعا لا يتأتى الا بذكر العناصر الروائية المستوجب توفيرها ضمن النص وهذا الغياب نفسه يجد في « عيسى بن هشام » « للمويلحي » الذي اتخذ شكل المقامة مؤكدا نفس الأهداف السابقة .

لذا فالتصور الذي انطلق منه سواء « رفاعة الطهطاوي » أو « المويلحي » تصور مؤداه إعطاء المعرفة بهدف التثقيف ، وليس كتابة نص روائي له جمالياته وخصوصياته .

يقول نفس الباحث :

« . . . فهؤلاء الرواد الأوائل لم يدخل في اعتبارهم أنهم يقدمون الى قرائهم رواية ، وإنما كان هدفهم تعليم هؤلاء القراء وتثقيفهم » .

ونشير الى أن في هذه الحقبة ظهرت عدة روايات أوروبية لها أهميتها فمن ناحية عكست مستوى التعبير عن التحول الاجتماعي الذي اعترى المجتمع الأوربي ، كما أغريت عن قيمة اهمها التطرق لشر هذه العلاقات الاجتماعية كما يرى « لوكاش » في حديثه عن الرواية كامتداد للشكل الملحمي .

وبما إلا ثلة من المثقفين قد هاجرت نحو الغرب بحثا عن المعرفة أو لأهداف أخرى ، فقد كان لا بد من حدوث تأثير يمس هذه الفئات بالضبط . . يمس فيها حساسية التعبير ، كل هذا أعطى الشرارة الأولى للرواية العربية . . فكانت في ١٩١٤ « زينب » لمحمد حسين هيكل ، وهي رواية أثارت سيلا من الاختلافات حولها وكذلك حول مضمونها الا أن الاجماع أقر اعتبارها فاتحة الفن الروائي العربي . . . يقول « بطرس الخلاق » على لسان أغلبية النقاد :[13]

« زينب » هي إذن الرواية التي يعتبرها النقاد بالاجماع ـ أو يكاد ـ باكورة الرواية العربية الفنية » ويقول « صبري حافظ » :[14]

---

(١٢) كتاب الباحث « عبد المحسن طه بدر » تطور الرواية العربية الحديثة »

(١٣) مجلة « الآداب » ١٩٨٠ عدد ٢ ـ ٣ خاص بالرواية العربية الجديدة

(١٤) « فصول » عدد خاص « النقد الأدبي والعلوم الانسانية »

« فقد زعزعت رواية « زينب » لمحمد حسين هيكل في العقد الثاني من هذا القرن مكانة عدد كبير من الروايات والروائيين الذين رسخت أهميتهم منذ بدايات القرن . . . »

ولقد أثارت عدة تساؤلات لها أهميتها ، فالمؤلف اختار في البداية وضع اسم « فلاح مصري » عوض اسمه الحقيقي والذي لم يكتبه الا في ١٩٢٩ بعد طبع الرواية من جديد ، كما أنه لم يشر الى عمله باعتباره رواية وانما : « مناظر وأخلاق ريفية » ، ولعل السبب في كل هذا كما يرى « عبد المحسن طه بدر » يعود الى كون محمد حسين هيكل ، وبحكم وسطه الاجتماعي ، وممارسته لمهنة المحاماة ، خاف على سمعته ومكانته إلى جانب كون موضوع الرواية يتعلق بقصة حب . علما بأن وضع المرأة لم يكن بالوضع الجيد ، بل إن « هيكل » اعتبر تخلف القصة والرواية عائد الى تخلف المرأة أساسا ، أما بواعث التأليف فتجسدت في الارتباط بالواقع المصري ومقاومة الأتراك ثم الحنين الى مصر في ديار الغربة . ورأى أن الباعث الثالث أكثر أهمية حيث يرمي الى التأثر بالأدب الفرنسي - بالذات المنزع الرومانسي - أما أطروحة النص وأهدافه فيختصرها « طه بدر » فيما يلي :[15]

« وكان لمحاولة « هيكل » في روايته تحقيق أكثر من هدف أثره في أن روايته تدور على أكثر من محور ، أما المحور الأول فيدور على قلق المؤلف وضياعه الذاتيين وعجزه عن تحقيق أمله في علاقة حب ناجحة ، ويظهر هذا القلق والعجز ممثلا في شخصية « حامد » المثقف ابن صاحب الأرض الذي يعبر في الرواية عن شخصية المؤلف نفسه ، ويدور المحور الثاني على بؤس الحياة في الريف الذي ينشأ عن إنكار المجتمع الريفي لحاجات القلب البشري ووقوفه موقفا متصلبا من الحب وعدم الاعتراف بشرعيته ، أما المحور الثالث فيدور حول التعبير عن حب المؤلف لوطنه واعجابه الكبير بجمال ريف بلاده ، وينجح « هيكل » في روايته حين يستطيع التوفيق بين هذه المحاور الثلاثة ، ويفشل حين يحتفظ كل موضوع من هذه الموضوعات بوجوده المستقل ، ويعجز عن التوفيق بينها جميعا » .

وان كان « بطرس الحلاق » قد اعتبر اجماع النقاد حول « زينب » كبداية للرواية . . فإنه تساءل عن انفراد عن قيمتها معتبرا بأنها ليست من الرواية في شيء بدليل عالمها الروائي غير المستقل ، ثم عدم تنامي مواقف شخصياتها ، الى جانب كونها عكست قيم الغرب الفردية ، والواقع أن هذا التحامل اكتسى صبغة أيديولوجية خالصة ، اذ أن ما جاء به « طه بدر » يتسم بالكفاية للرد عنه ، و « زينب » ليست الرواية الوحيدة التي عكست قيم الغرب ، وانما ثمة العديد من الروايات العربية كذلك ، خاصة أن رأسمالية المجتمع الأوروبي تعني الفردية ، وتناصر التشتت ، ومثله في موقفه قاص وروائي مصري شاب « عبده جبير » .

يقول الأول : « بطرس الحلاق »[16]

« فلا تمتاز زينب قطعا لا باستقلالية عالم الرواية ، ولا ببناء الشخصيات ، ولا بتكامل مختلف العناصر ، ولا بالعقدة والحركية . »

« انها رومانسية غربية مسقطة على واقع مصري »

ويقول الثاني « عبده جبير »[17]

(15) كتاب « عبد المحسن طه بدر » السالف الذكر .

(16) ورد رأي « بطرس الحلاق » و « محمد برادة » في الأداب المشار إليها سابقا

(17) أما « عبده جبير » فجاء رأيه ضمن حوار أجرته « القاهرة » العدد ٢٢/ ٢٢ مارس ١٩٨٤

« فأنا عندما أقيم رواية زينب لمحمد حسين هيكل ـ وأنا أرى أنها ليست رواية على الاطلاق ، بل هي صورة ريفية » .

وأورد في خاتمة هذا المقام رأيا للدكتور « محمد برادة » :

« ومهما اختلفت التأويلات فان الرواية العربية الحديثة جاءت قريبة في أشكالها ومضامينها من الرواية الأوربية ، لأن الفلسفة الاقتصادية والاجتماعية الموجهة للنهضة العربية تدور في فلك الصورة العامة للمجتمعات الغربية رغم استحالة تحقيق النتائج نفسها » .

استنتاجات

ما يمكن الانتهاء اليه بصدد الروايةكفن أخذ عن الغرب هو أن النماذج التي جاءت في مطلع النهضة لم تكن لتمثل الا التراث العربي في تعليميته ، فهي لم تعمل على التطوير ، وانما الابقاء والاتباع عوض الابداع ، في حين كان الغرب قد مضى خطوة الى الأمام بالفن القصصي والروائي ، وبذلك كانت « زينب » فاتحة باب الرواية العربية ، فالشكل الفني السائد حاليا لا يدل على أن الرواية العربية تطورت بطريقة الكتابة التي عرفتها نماذج النهضة وانما وفق الشكل الغربي الذي اعتمده أكثر من كاتب روائي وقاص عربي ، ثم إن البحث السائد حاليا عن شكل مغاير إنما يعكس الضيق بالشكل الغربي ، كما يعكس على الصعيد الاقتصادي والسياسي رغبة البحث عن الذات بغية التواجد الفاعل عوض الاستمرار في التبعية .

***

عن الخيال الشعري

قراءة في أبي القاسم الشابي

جابر عصفور

يمكن النظر إلى الخيال بوصفه مفهوماً أساسياً في شبكة المفاهيم التي تتكون منها أية نظرية أدبية ، كما يمكن النظر إليه بوصفه فاعلية أساسية في أية ممارسة إبداعية للأدب . ولكن الخيال ـ المفهوم يتجلى في كل نظرية على نحو مغاير ، ويتحدد على أساس من العلاقات الوظيفية التي يؤديها داخل النظرية ، كما أن الخيال ـ الفاعلية يتجلى تجليات متباينة ، لا يمكن فصلها عن العلاقات الوظيفية التي تنطوي عليها كل ممارسة إبداعية ويبدو الأمر ـ من هذا المنظور ـ وكأن النظر إلى الخيال لا بد أن ينطوي على قدر من الازدواج على نحو يصبح معه الخيال ـ في مستوى النظر ـ أقرب الى أن يكون قاسماً مشتركاً عاماً ، لا تخلو نظرية أدبية من تقدير أهميته ، أو تخلو ممارسة إبداعية من إظهار فاعليته. ويصبح الخيال ـ في مستوى آخر ـ أقرب الى أن يكون خصوصية مفهومية ترتبط بالنظرية التي تتحدث عنها أو تنتمي إليها ، أو ترتبط بالممارسة الإبداعية التي تتأملها أو تعانيها . وإذا كان الخيال ـ في المستوى الأول ـ يأخذ صفة الخاصية النوعية العامة التي تميز الأدب في مجمله ، أو في نوع من أنواعه ـ عن غيره ، فإن الخيال ـ في المستوى الثاني ـ يأخذ صفة الخاصية النوعية الخاصة التي تميز نظرية عن نظرية أو ممارسة عن ممارسة .

في المستوى الأول ، لا يمايز مفهوم الخيال بين ممارسة إبداعية للشعر وممارسة إبداعية مغايرة ، بل يصل المفهوم بين مختلف أنواع الممارسة ، مجرداً منها قاسمها المشترك الذي يجعل الشعر فاعلية تخييلية ، أو يجعل الخيال خاصية نوعية ترتد اليها قيمة الشعر في جانب أو أكثر من جوانبه . ولن يختلف ـ في هذا المستوى ـ شاعر (إحيائي) مثل حافظ ابراهيم (١٨٧١ ـ ١٩٣٢) عن شاعر (وجداني) مثل أبي القاسم الشابي (١٩٠٩ ـ ١٩٣٤) رغم أن كليهما أبعد ما يكون عن الآخر نظراً

وممارسة . وإذا كان حافظ يصف شعر صاحبه شوقي (١٨٦٨ ـ ١٩٣٢) بقوله : [١]

تخذ الخيال له براقا فاعتلى ... فوق السها يستن في طيرانه
ما كان يأمن عثرة لو لم يكن ... روح الحقيقة ممسكاً بعنانه
هل للخيال وللحقيقة منهل ... لم يبغه الوراد في ديوانه

فإن الشابي يصف شعره بقوله : ـ[٢]

وما الشعر إلا فضاء ... يرف فيه مقالي
فيما يسر بلادي ... وما يسر المعالي
وما يثير شعوري ... من خافقات خيالي

وليس بين القولين فارق في تأكيد أهمية الخيال ، في شعر شوقي أو شعر الشابي ، من حيث هو خاصية نوعية لا يقوم الشعر دونها .

ولن يختلف كل من حافظ والشابي ـ في هذا المستوى ـ مع ما أكده محمد الخضر حسين (١٨٧٥ ـ ١٩٥٨) الذي ذهب الى أن جمال التخييل ، أعظم أركان الشعر ، وأن « الخيال » هو المبدأ الأساسي الذي يجب أن ينطلق منه تعريف الشعر ، ولذلك ألف أول كتاب نعرفه ـ في نقدنا العربي الحديث ـ عن « الخيال في الشعر العربي » (١٩٢٢) ، وافتتحه بقوله : [٣]

« ذهب بعضهم في حد الشعر إلى أنه كلام موزون مقفى ، وهذا مثل من يشرح لك الانسان بأنه حيوان بادي البشرة منتصب القامة ، فكل منهما قد قصر تعريفه على ما يدرك بالحاسة الظاهرة ، ولم يتجاوزه إلى المعنى الذي تتقوم به الحقيقة ويكون مبدأ لكمالها ، وهو التخيل في الشعر والمنطق في الانسان ، فالروح التي يعد بها الكلام المنظوم من قبيل الشعر انما هي التشابيه والاستعارات وغيرها من التصرفات التي يدخل لها الشاعر من باب التخييل » .

إن الخيال عند هؤلاء الثلاثة خاصية نوعية لا غنى عنها ، ولا سبيل إلى تجاهلها في إبداع الشعر أو تنظيره على السواء . ولكن ما أن نبدأ في تأمل طبيعة هذه الخاصية عند كل واحد من هؤلاء ، أو الفاعلية التي تنطوي عليها في سياق محدد من الممارسة والتصور حتى ننتقل من المستوى الأول لفهم الخيال إلى المستوى الثاني . وعندئذ تنجلي الخاصية النوعية العامة عن مغايرة حادة ، تفصل بين ما يريده حافظ من « الخيال » وما يقصد إليه محمد الخضر حسين من « التخييل »وتفصل بين ما ينطوي عليه الخيال من معنى وقيمة عندهما وما ينطوي عليه من معنى وقيمة عند الشابي .

وتتجلى هذه المغايرة فيما تظهره الممارسة الإبداعية لحافظ والشابي ـ أولاً ـ من كيفية يعمل بها خيال كلا الشاعرين ، وفيما ينطوي عليه تنظير الشابي ومحمد الخضر حسين ـ ثانيا ـ من مدى ما يصل إليه الخيال الشعري في الكشف عن لون متميز من المعرفة ، وما يترتب على هذا المدى من تحديد لوضع الخيال الشعري نفسه بين طرفي ثنائيات متعددة ، يتعارض فيها القلب مع العقل والروح مع الجسد ، والمثال مع الواقع والشاعر مع التراث .

---

(١) ديوان حافظ ابراهيم (دار الكتب ، القاهرة) ١/ ٩٣ .
(٢) ديوان أبي القاسم الشابي (بيروت ، ١٩٧٢) ص : ٦٢ وسنكتفي بعد ذلك ـ بالاشارة الى الصفحة في المتن .
(٣) محمد الخضر حسين ، الخيال في الشعر العربي (القاهرة ١٩٢٢) ص ٤ .

ولذلك تؤكد أبيات حافظ التوازن بين طرفي ثنائية الخيال والحقيقة،وما يتجاوب معها من ثنائيات أخرى في شعر شوقي الذي :

يمل عليه عقله وجنانه
ما ليس ينكره هوى وجدانه

ويتخذ هذا التوازن معناه المحدد في علاقات تصورية لسياق أوسع ، يتحول فيه « الخيالي » إلى مجرد كساء براق يعرض « الحقيقي » عرضاً مؤثراً فحسب ، وعلى نحو لا يكشف فيه الخيالي عن حقيقة خاصة به ، بل يغدو صفة من صفات تحليق لا يتباعد عن « روح الحقيقة » الخارجية التي تعقل كل حركة من حركات الخيال ، فتشد تحليقه إلى أمراس العقل والصنعة والتقاليد .

وإذا مضينا في تأمل أبيات حافظ ـ داخل سياق هذا المستوى من النظر ـ لاحظنا أن الخيال « براق » يحمله من يستخدمه ليطير محلقاً « فوق السها » ولكن البراق مجرد أداة لا تقود من يستخدمها في التحليق أو تهديه بذاتها فلا بد من قوة أخرى ، خارجية لا تتولى الهداية والتوجيه . وإمكان السقوط أو الغلو إمكان قائم ، محتمل ، في كل حركة للتحليق لا سبيل إلى تجنب عثرته إلا بالتمسك بعنان العقل أو « روح الحقيقة » . إن هذا التمسك ـ وحده ـ هو الذي يوازن بين الخيال ، « والحقيقة » كي لا يطغى أحدهما على الآخر ، فيصل الشاعر إلى هلوسة المجنون مع غلو الخيال ، أو جفاف الفكر مع طغيان العقل . وخير الشعر ـ من هذا المنظور ـ ما توازن فيه النقيضان ، فيملي العقل ما يؤديه الوجدان ، ويحلق الوجدان بما لا ينكره العقل ، لتظل الحقيقة المعقولة مشوبة بالخيال ، ويظل الخيال مرتكزاً إلى الحقيقة المعقولة . وما أكثر ما نسمع ـ داخل سياق هذا المنظور ـ شيئاً قريباً مما ذهب اليه المنفلوطي (١٨٧٦ ـ ١٩٢٤) عندما قال[٤] :

« إن الخيال غير المرتكز على الحقيقة انما هو هبوة طائرة من هبوات الجو ، لا تهبط أرضاً ولا تصعد سماء » .

قد يتشابه السطح الظاهري بين دلالة « التحليق » في أبيات حافظ والشابي خصوصاً حين يتحول الشعر ـ في أبيات الشابي ـ إلى « فضاء يرف فيه مثالي » ، ولكن هذا التشابه قرين المستوى الأول من فهم الخيال ، فإذاقرناه بالمستوى الثاني انداح هذا السطح الظاهر في سياق محدد ، يؤكد حركة المحلق في هذا الفضاء الشعري ، بل حريته التي يؤكدها الشابي بقوله[٥] :

« إن روح الشاعر حرة لا تطمئن إلى القيد ولا تسكن إليه ، حرة كالطائر في السماء ، والموجة في البحر ، والنشيد الهائم في آفاق الفضاء حرة فسيحة لا نهائية » .

وتتأكد الصلة بين « الشعور » و« خافقات الخيال » في أبيات الشابي . ويبرز القلب في الصيغة الاستعارية « خافقات الخيال » بعلاقتها المضمنة التي تحمل حركة الخيال « خفقاً » للقلب ، وعلاقتها الظاهرة التي تجعل « خافقات الخيال » ثورة من ثورات « الشعور » .وكما يغدو الخيال قرين الشعور ـ في هذا السياق ـ يتجاوب « الخيالي » مع « الروحي » تجاوب القرين مع القرين ، ويتنافر الخيالي ـ في الوقت نفسه ـ مع « العقلي » و« المادي » تنافر النقيض مع النقيض ، فيغدو الخيال ـ في آخر المطاف ـ قرين نوع متميز من المعرفة يسمو على المعرفة العقلية والحسية على السواء .

(٤) راجع لصاحب هذا البحث ، الخيال المطلق ـ دراسة في نقد الاحياء ، مجلة الاقلام ، بغداد نوفمبر ١٩٨٠ .
(٥) أبو القاسم محمد كرو ، آثار الشابي (المكتب التجاري ، بيروت) ص ١٢١

وكما تتقارب أفكار حافظ ابراهيم ومحمد الخضر حسين ، فيما ينطوي عليه « جمال التخييل » من قيمة يتقارب كلاهما في النظر إلى الخصوصية الأدائية لعملية « التخييل الشعري » نفسها وذلك على أساس من علاقات تصورية لسياق أوسع ، يصل بينهما كل الوصل ويباعد بينهما وبين الشايي كل البعد . ولا يتباعد ـ في هذا السياق ـ ما أفاده محمد الخضر حسين من عبد القاهر الجرجاني وابن سينا في تحديده المعنى الذي تقوم به حقيقة الشعر عما أفاده حافظ ابراهيم من « جماعة المنطق » في تحديد الشعر ، خلال تقديمه ديوانه الأول (١٩٠١) ولا يتباعد في هذا السياق أيضاً ـ ما قصد إليه حافظ ابراهيم عندما وصف شوقي بأنه « واسع الخيال » والرافعي بأنه « راقي الخيال »[٦] عما يقصد إليه محمد الخضر حسين بعبارات من مثل : « هذا خيال واسع » و « هذا تخيل بديع » ذلك لأن كلا الاثنين يقصد إلى أن للشاعر « قدرة على سبك المعاني وصوغها في شكل بديع »[٧] .

وما يرمي إليه محمد الخضر حسين بسبك المعاني أو « صوغها في شكل بديع » ـ داخل هذا السياق ـ هو الوصل بين التخييل وكيفية « الابانة » عن المعنى في بلاغة عبد القاهر وشراحه . وإذا كانت « الإبانة ـ أو « البيان » ـ قرينة التعبير عن المعنى الواحد بطرائق متعددة من حيث وضوح الدلالة عليه ، تشبيهاً واستعارةً وكنايةً ، فالتخييل ـ عند محمد الخضر حسين ـ عملية نفسية تحدث أثرها باللغة في اطار « البيان » لكنها تتجاوز التوضيح إلى التزيين وتصل بين التأثير والإقناع وتتفاضل وسائلها على أساس من درجة الإيهام في مخايلة القارىء من ناحية ، وعلى أساس من براعة الصنعة التي يصوغ بها الشاعر إدراكه النادر للمشابهة البديعة من ناحية ثانية .

والمسافة قريبة كل القرب بين براعة الصنعة في التخييل ـ عند محمد الخضر حسين ـ وبراعة السبك التي يغدو بها التخييل نفسه كساء خارجياً للمعنى ، أو صورة لغوية مستقلة عن مادتها ولاحقة عليها . والمسافة قريبة ـ بالمثل ـ بين أثر هذه البراعة وما يؤديه القياس المنطقي الخادع ، إذ يقصد بكليهما « اختلاب العقول ومخادعة النفوس » . ويصل بين براعة الصنعة وأثرها قاعدة نفسية مؤداها « أن من عادة النفس الارتياح للأمر تشاهده في زي غير الذي تعهده به » والتخييل يأتي النفس من هذا الطريق « فيعرض عليها المعاني في لباس جديد ويجليها في مظهر غير مألوف »[٨] .

والعلاقة وثيقة ـ من هذا المنظور ـ بين مصطلحات أساسية تتكرر في كتاب محمد الخضر حسين عن « الخيال في الشعر العربي » وأول هذه المصطلحات يقترن بالنشاط الإبداعي الذي يقوم به الشاعر ، وهو عملية « التخيل » التي تصل بين المدركات والصور التي تحتويها الذاكرة ، ليصوغ الشاعر منها ويها الشكل البديع للمعنى . وثاني هذه المصطلحات يقترن بالأثر الذي يحدثه الشعر في القارىء ، وهو عملية « التخييل » التي يؤثر بها « سبك » الشعر على انفعالات القارىء ، فيوجه استجاباته إزاء موضوعه . ونقطة الوصل بين « التخيل » و « التخييل » وأصل نشاطهما عند الشاعر والقارىء على السواء هي « المخيلة » وتلك هي « القوة النفسية » أو « الملكة » التي تمكن الشاعر من استعادة صور الذاكرة فيتسم عملها بصفة « الاستحضار » أو تمكنه من التركيب الجديد للصور فيتسم عملها بصفة

---

(٦) الخيال الشعري ، سبق ذكره .

(٧) الخيال في الشعر العربي ، ص ١٣ .

(٨) المصدر السابق ، ص ٦٩ .

« الابتكار » . وإذا كان الشاعر يعتمد على هذه القوة في عمله فإنه يعتمد عليها في إثارة القاريء ، ذلك لأنه يتوجه إلى مخيلة القاريء ، فيثيرها على نحو يؤدي بهذا القاريء إلى انفعال يفضي به إلى استجابة ونزوع إلى فعل مقصود من قبل . ويصل بين هذه المصطلحات كلها ـ على أي حال ـ مصطلح « الخيال » وهو مصطلح يستخدمه محمد الخضر حسين على سبيل التوسع ، لينقله عن أصل معناه القديم المحدد عند الفلاسفة ـ من أمثال ابن سينا ـ ويجعل منه ـ تمشياً مع العصر ـ مصطلحاً عاماً يشمل كل جوانب النشاط النوعي للشعر ، من منظوري التخيل والتخييل ، أو الابداع والتلقي ـ لو شئنا مصطلحاً أقرب إلى عصرنا .

ولكن الخيال ـ هذا المصطلح العصري العام ـ يظل مفهوماً متميزاً في كتاب محمد الخضر حسين ، ذلك لأنه يظل منطوياً على خصوصية محددة في سياق أدبي وفكري محدد . أعني سياقاً يصل بين شعر محمد الخضر حسين نفسه وشعر البارودي والرصافي اللذين يستشهد بنماذج لهما وله في كتابه ، وأعني سياقاً يصل بين مفهوم « الخيال » ـ في الكتاب ـ ومفهومه الذي يبدأ من النماذج الفكرية والأدبية في عصر الإحياء لينتهي عند أصولها الأولى في التراث . ولذلك ينطوي المفهوم ـ عند محمد الخضر حسين ـ على أساس بلاغي يصله بعبد القاهر صله بصناعة « البيان » ، بكل ما تنطوي عليه هذه الصناعة من ثنائية يتدابر فيها « السبك » أو الشكل البديع « مع المعاني » أو « الأفكار » التي يمكن أن تقوم مستقلة بذاتها.وينطوي المفهوم ـ ثانياً ـ على أساس منطقي ، يصل بين الخيال وثنائية « التخييل / التصديق » التي تحدد أنواع القياس في المنطق ، ليصبح « التخييل » من الكلام ـ أو القياس ـ هو « الذي يرده العقل ، ويقضي بعدم انطباقه على الواقع ، إما على البديهة . . أو بعد نظر[٩] » كما يقول محمد الخضر حسين ، أو عبد القاهر ، أو ابن سينا ، بلا فارق يذكر . وينطوي المفهوم ـ ثالثاً ـ على أساس نفسي يفضي ـ بدوره ـ إلى نظرية في المعرفة والأخلاق على السواء . ذلك لأن التخيل كالتخييل كلاهما فاعلية خاصة بهذه « القوة المتخيلة » وهي قوة تتوسط حائرة ـ في تراثنا الفلسفي (العقلاني) ـ بين الحس والعقل : يغاويها الأول (الحس) ليدنو بها من الغريزة فيصبح تخييلها إثماً أخلاقياً أو معرفة زائفة أو هلوسة تعويضية ، ويكبح جماحها الثاني (العقل) فترتدع به أو تهتدي بنوره ، ليصبح تخييلها متعقلاً يزخرف الحقائق الثابتة التي يعرفها خاصة العقلاء بالاستدلال ، ويحسن الأخلاق التي يقرها الحكماء بالبرهان .

والأسس السابقة ، تحديداً ، هي ثلاثة من أهم الأسس « الاحيائية » التي تمردت عليها الرومانسية العربية بكل أجنحتها (جماعة « الديوان » و « المهجر » و « أبولو » . . . . الخ) التي ينتمي إليها أبو القاسم الشابي . ولذلك لن يرى الشابي ـ في الخيال ـ تابعاً يزخرف الحقائق التي يتوصل إليها العقل بحسن « السبك » أو براعة « الشكل » ، بل يرى فيه نشاطاً لأسمى ملكات النفس وهي « الشعور » أو « القلب » . ولن يرى الشابي الخيال ـ ثانياً ـ بوصفه غاوياً ينجذب إلى الإثم كما تنجذب الفراشات إلى النار لتحترق بها ، بل يراه طائراً سماوياً يحلق صوب الحقيقة المطلقة للنور الإلهي ، كما لو كان يعود إلى أصله الذي تولد منه . ولن ينطوي الشابي ـ ثالثاً ـ على هذا التوجس الإحيائي التراثي من الجوانب الداخلية للانسان ليكبحها بعنان العقل الذى يوجه حركة الخيال بل تتحول هذه الجوانب

(٩) المصدر السابق ، ص ٧ ـ ٨ .

الداخليه لتصبح أساس تميز « الفرد الفذ » الذي نادت به الرومانسية العربية لترد إلى تميزه الداخلي نبع الشعر والوحي والإلهام ، وتصل بين هذا النبع وانطلاق الخيال .

وإذا كان « الخيال » الذي يتحدث عنه محمد الخضر حسين قرين هذه « المخيلة » التي قد ينتهي جموحها ـ في التراث الفلسفي الذي يعتمد عليه ـ إلى الجنون والهلوسة فإن « الخيال » الذي يتحدث عنه الشابي قرين هذه الطاقة الخلاقة التي تحدث عنها الشعراء الرومانسيون ، والتي رأوا فيها السبيل الوحيد الى اكتشاف الحقائق الروحية للانسان والحقيقة المطلقة للعالم . ولذلك يتباعد « خيال » الشابي كل البعد عن السياق الذي يدور فيه « خيال » محمد الخضر حسين وحافظ ابراهيم وأقرانهما ، ليقترن « خيال » الأول بصفة « الشعري » وتقترن الصفة نفسها بسياق آخر ، هو نقيض للسياق الإحيائي ونفيٌ له على السواء .

١ ـ ٢

وتتكشف العلاقة بين كتاب محمد الخضر حسين « الخيال في الشعر العربي »(١٩٢٢) وكتاب الشابي « الخيال الشعري عند العرب » (١٩٢٩) ـ من هذا المنظور ـ عن نوع من التضاد الحاسم ، هو ذلك التضاد الذي يواجه به « الحديث » الصاعد « القديم » السائد ، ليتحرر الأول من سطوة التقاليد التي يفرضها الثاني ، فيؤكد هويته الجديدة التي تعد بالكشف عما لم يتم الكشف عنه .

ولن نتباعد عن الحقيقة لو قلنا إن مجموعة من العوامل الأساسية التي دفعت الشابي إلى إلقاء محاضرته الشهيرة التي صارت كتاباً عن « الخيال الشعري » مرتبطة بالهجوم على المفهوم الإحيائي لهذا الخيال : على النحو الذي صاغه به كتاب سلفه التونسي المتمصر محمد الخضر حسين . ولا شك أن هذه العوامل كانت تتجاوب مع مجموعة مقاربة من الدوافع ، دفعت الشابي إلى تقبل التحدي ، والتحدث في الموضوع الذي اقترحه « النادي الأدبي لجمعية قدماء الصادقية » عن « الخيال الشعري عند العرب » وهو الموضوع نفسه الذي كتب فيه سلفه الذي صار خصماً عنيفاً للمدرسة الحديثة ، في القاهرة ، وواحداً من « رجعيي مصر » فيما يصفه الشابي في إحدى رسائله(١٠) .

ولقد ألقى الشابي محاضرته عن « الخيال الشعري » في أمسية من الأماسي العاصفة (١١) التي شهدتها « قاعة الخلدونية » في تونس العاصمة ، في شهر شعبان (١٣٤٨هـ / ١٩٢٩م) أي في نهاية العقد الذي وصل فيه هجوم « المدرسة الحديثة » على « المدرسة القديمة » إلى ذروته بعد أن قدم أبناء المدرسة الأولى نماذج حاسمة من أدبهم في العقد السابق(١٢) . ولقد بدأ هذا الهجوم مع نشر كتاب ابراهيم المازني عن « شعر حافظ ابراهيم » (١٩١٥) ـ في العام نفسه الذي صدر فيه كتابه الحاسم « الشعر : غاياته ووسائطه » ـ وظل الهجوم يتصاعد طوال العشرينات ، ابتداء من « الديوان » (١٩٢١) الذي شارك فيه العقاد والمازني ، ومروراً بمقالات طه حسين عن « القدماء والمحدثين » ـ في « السياسة » ـ (١٩٢٢) وكتاب « الغربال » (١٩٢٣) لميخائيل

(١٠) رسائل الشابي (تونس ١٩٦٦) ص ٤٦ .

(١١) أبو القاسم الشابي ، الخيال الشعري عند العرب (تونس ١٩٦٣) وراجع بوجه خاص تقديم زين العابدين السنوسي ص ١٣ .

(١٢) يمكن أن نذكر ـ على سبيل المثال ـ بصدور الديوان الأول لعبد الرحمن شكري في ١٩٠٩ وفي ١٩١٠ « أنداء الفجر » لأبي شادي و ١٩١٣ الديوان الأول للمازني والثاني لشكري ، و١٩١٦ الديوان الأول للعقاد ، و ١٩١٨ « المواكب » لجبران ... الخ .

نعيمة ، وانتهاء بكتاب « في الشعر الجاهلي » (١٩٢٦) لطه حسين ، وقد نقضه محمد الخضر حسين في العام اللاحق ، مفتتحاً نقضه بتصدير من مفتي الديار المصرية .

ولا شك أن أمثال هذه الكتب المتلاحقة تمثل تصاعد مد « المدرسة الحديثة » في جوانبه النقدية المتعددة ، وتحولها إلى الهجوم العنيف على التيارات التقليدية الأدبية السالفة ويوازي تصاعد درجة الهجوم وتعدد جوانبه ـ في هذا المد ـ تصاعد موجة « المدرسة الحديثة » نفسها واندفاعها لتغمر كل الشواطىء الأدبية ، ومنها تونس ، على نحو تولدت معه موجة نشطة ، تدافعت محاضراتها في « النادي الأدبي لجمعية قدماء الصادقية » وتدافعت كتاباتها في مجلة « العالم الأدبي » التي أصدرها زين العابدين السنوسي .

ولم يكن من قبيل المصادفة ـ والأمر كذلك ـ أن توجه إلى الشابي وأقرانه من أبناء « المدرسة الحديثة » في تونس ـ التهم نفسها التي كانت توجه إلى طلائع هذه المدرسة في مصر أو « المهجر » وأن تسبق محاضرة الشابي العاصفة محاضرة أخرى تذكر بطه حسين على نحو مباشرة فقد « قامت ضجة . . . إثر مسامرة امرىء القيس التي أنكر فيها . . المهيدي وجود امرىء القيس[١٣] ، وأن يتولى محمد الحليوي الكتابة منتصراً للعقاد من كتاب الرافعي « على السفود » .

ويحدد الشابي الفارق بين المدرستين ـ في تقديمه ديوان « الينبوع » لأحمد زكي أبي شادي على النحو التالي[١٤] .

« أما المدرسة القديمة فهي تزعم أن (في) اللغة العربية مزاجا خاصاً لا يسيغ إلا ضروباً محدودة من التفكير والحس والخيال ، وهي تنقم على المدرسة الحديثة أنها تستحدث في الأدب العربي فنوناً من البيان مشبعة بما في الروح الأجنبية وآدابها من طرائف التفكير والخيال والإحساس ، وهي تدعي أن ذلك لا يلائم طبيعة اللغة العربية ولا ينسجم على ما تسميه : الأسلوب العربي الصميم .

وأما المدرسة الحديثة ، فهي تدعو الى كل ما تكفر به المدرسة القديمة بدون تحرز ولا استثناء ، هي تدعو إلى أن يجدد الشاعر ما شاء في أسلوبه وطريقته في التفكير والعاطفة والخيال ، وإلى أن يستلهمما شاء من كل هذا التراث المعنوي العظيم الذي يشمل كل ما ادخرته الانسانية من فن وفلسفة ورأي ودين ، لا فرق في ذلك بين ما كان منه عربياً أو أجنبياً وبالجملة فهي تدعو الى حرية الفن من كل قيد يمنعه الحركة والحياة ، وهي في كل ذلك لا تكاد تتفق مع المدرسة القديمة إلا في احترام قواعد اللغة وأصولها »

ومن اليسير أن نلاحظ ـ في النص ـ أن الخيال يحتل دوره اللافت في تمييز الشابي بين المدرسة القديمة والمدرسة الحديثة . يتجلى ذلك في الحاح المدرسة الأولى على « الأسلوب العربي الصميم » الذي يقترن بضروب محدودة ثابتة « من التفكير والخيال والاحساس » وذلك على النقيض من المدرسة الثانية التي تنبذ الأسلوب الثابت لهذه الضروب ، فتعمل على اطراحها لتتمكن من التعبير عن أخفى العواطف ، المستترة « التي كان

(١٣) أبو القاسم الشابي ، مذكرات (الدار التونسية للنشر ، تونس) ص ٥٧ .
(١٤) آثار الشابي ، ص ١٢٢ ـ ١٢٣ .

أديب الأمس لا يستطيع تصورها وادراكها ، فضلاً عن التعبير عنها ونفخ الحياة فيها[١٥] . وإذا كانت المدرسة الأولى تؤكد « التفكير والإحساس والخيال » بوصفها عناصر ذات مواصفات ثابتة ، كأنها عمود شعر لا سبيل إلى تغييره أو الخروج عليه ، فالمدرسة الثانية تنفي هذه المواصفات وتحطم هذا العمود ، لتحرر التفكير والإحساس والخيال ، فتؤكد حضور الشاعر الذي « يشعر ويفكر ، ويحاورنا بالعطف والحس والخيال ، وينسينا لحظة وجودنا المحسوس بما يخلعه علينا من جمال الفن وصوره ، ويرتفع بمشاعرنا فوق دنايا هذا العالم ومحتقراته[١٦] .

ويبدو الأمر - في هذا السياق - وكأن الشابي قد أختار مفهوم « الخيال » واعياً بأهميته الحاسمة في أية نظرية أو ممارسة للشعر ، وواعياً بأن إعادة النظر في هذا المفهوم هي المنطلق الأول في تجاوز التقاليد الإتباعية وتأسيس ممارسة إبداعية جديدة ، تؤكد انطلاقة « التفكير والإحساس والخيال » . ومن الواضح أن قراءة الشابي لأساتذته من طلائع الرومانسية العربية كانت تؤكد وعيه بالأهمية الخاصة التي ينطوي عليها الخيال في النظرية الرومانسية ، تلك الأهمية التي جعلت ناقداً مثل موريس بورا يقول :[١٧] .

« اذا أردنا أن نميز خاصية بعينها تفرق بين الرومانسيين الانجليز وشعراء القرن الثامن عشر وجدنا هذه الخاصية في الأهمية التي خلعها الرومانسيون على الخيال وفي النظرة الخاصة التي نظروا بها اليه » .

ولقد كانت أفكار الرومانسية الانجليزية عن الخيال - بوجه خاص - مبذولة للشابي في كتابات عبد الرحمن شكري (١٨٨٦ - ١٩٥٨) وعباس العقاد (١٨٨٩ - ١٩٦٤) وابراهيم المازني (١٨٩٠ - ١٩٤٩) وغيرهم . واذا كنا نلمح - بالقدر نفسه - صدى أفكار كولردج (S.T. Coleridge 1772-1834) وشيلي (P.B.Shelley1792-1822) ووردزورث (W. Wordsworth 1770-1850) وبليك (W. Blake 1757-1827) وهازلت (W. Hazlitt 1778-1830) وغيرهم من الشعراء والنقاد الذين تساموا بالخيال في مواجهة العقل ، وقرنوا الخيال بالحدس والقدرة على اكتشاف الحقائق الروحية . ولقد صارت هذه الأفكار جانباً من تصور « المدرسة الحديثة » للشعر ، أعني التصور الذي يصل الشعر بالتعبير الوجداني ، ويصل التعبير الوجداني بفاعلية الخيال ، لتصبح هذه الفاعلية قرينة الالهام والكشف من ناحية ، وعلامة على الشاعر الذي صار نبياً من ناحية ثانية .

واذا كنا نجد عند عبد الرحمن شكري صدى لتمييز كولردج الشهير بين « الوهم » و « الخيال » ، ونجد في كتابات المازني صدى لأفكار شيلي ، أو نجد عند العقاد تأثراً واضحاً بهازلت فإننا نجد عند الجميع إيماناً شبيهاً بذلك الايمان الذي دفع كولردج إلى أن يتصور الخيال بوصفه قوة الإدراك الحية التي ينطوي بها الشاعر على تكرار لفعل الخلق الأزلي للأنا المطلقة للكون[١٨] .

---

(١٥) المصدر السابق ، ص ١١٧ .

(١٦) المصدر السابق ، ص ١٢١ .

(١٧)

— C.M.Bowra ,The Romantic Imagination , oxfond Univ . Press , London 1966 , p.I .

(١٨) على نحو ما نجد في تمييزه الشهير بين « الخيال الأولي » والخيال الثانوي ، راجع :

— Princeton Encyclopedia of poetry and poetics , princeton Univ press , 1974 , p . 74 .

والفارق بين هذه الفكرة ودلالة بيت العقاد الشهير[١٩] :

الشعر من نفس الرحمن مقتبس
والشاعر الفذ بين الناس رحمن

فارق يسير يصل بين الشعر والكشف ، ويصل بين الكشف وقدرة الخيال على الخلق . ويبدو أن هذا النوع من الايمان هو الذي يصل جماعة « الديوان » بجبران خليل جبران(١٨٨٣-١٩٣١)على نحو من الانحاء، خصوصا في منطقة التأثر بأفكار شاعر مثل بليك كان له أثره الأوضح في جبران فيما يتصل بالايمان بقداسة الخيال ، وما يؤكده هذا الايمان من عبارات حاسمة من قبيل[٢٠]:

« ان عالم الخيال هو عالم الأبدية . إنه الصدر المقدس الذي يجب أن نتجه إليه بعد ذبول الجسد المادي . إنه عالم مطلق خالد ، بينما عالم الطبيعة محدود زائل . وفي هذا العالم الخالد ، وحده ، توجد الحقائق الثابتة للأشياء التي نراها منعكسة في مرآة الطبيعة ، فنحن لا ندرك الأشياء في هيئاتها الأزلية إلا في الخيال الانساني الذي هو بمثابة الجسد المقدس للمخلص والكرمة الصافية للخلود » .

ولقد كان هذا الايمان البالغ بالقيمة الروحية للخيال أثره اللافت في تكوين فكر أبي القاسم الشابي ، هذا التكوين الذي جعله ينفر من فهم محمد الخضر حسين لفاعلية الخيال ، بكل ما ينطوي عليه هذا الفهم من تهوين لشأن هذه الفاعلية التي قد يوصف بها « ما لا يصادق عليه العقل » أو يتحد بالغرائز ، فلا تنطوي على قيمة إلا « إذا لم تخرج عن دائرة التعقل »[٢١] وكما يعارض الشابي المفهوم الاحيائي التراثي (القديم) للخيال في كتاب محمد الخضر حسين بالمفهوم الرومانسي (الحديث) يؤكد كتاب الشابي القيمة الروحية للخيال ، فنقرأ في الكتاب جملا حاسمة من قبيل[٢٢]:

« أريد أن أبحث في الخيال من ذلك الجانب الذي يتكشف عن نهر الانسانية الجميل الذي أوله لانهاية الانسان وهي الروح وآخره لانهاية الحياة وهي الله » .

« الخيال الشعري (هو) ذلك الخيال الذي يحاول الانسان أن يتعرف من ورائه حقائق الكون الكبرى ويتعمق في مباحث الحياة الغامضة » .

« الخيال الشعري لا يضطر إليه إلا من أراد خوض ظلمات الحياة وأنفاقها واستطلاع ما في خفايا النفوس من صور ورسوم ، لأن الخيال الشعري هو فانوس الحياة السحري الذي لا تسلك مسالكها بدونه » .

ان هذه الجمل دوال تشي مدلولاتها بالسياق المحدد الذي يتحرك فيه مفهوم الشابي ، عن الخيال فهي دوال تصل الكتاب بالنظرية الرومانسية للشعر ، وتنطوي على بعض ما تتضمنه هذه النظرية من أصول معرفية وميتافيزيقية لا سبيل إلى فهم كتاب الشابي دونها .

٢ ـ ١

يبدأ الشابي كتابه بتحديد رأيه في الخيال عبر نقاط

---

(١٩) عباس العقاد ، ديوان العقاد (القاهرة ١٩٦٧) ص ٤٧ .

(٢٠) C.M.Bowra , op. cit , p. 11 .

(٢١) الخيال في الشعر العربي ، ص ٩ .

(٢٢) الخيال الشعري ، ص ٣٠ ، ٣٢ ، ١٠٢ .

ثلاث أساسية.تتصل أولها بضرورة الخيال من حيث وظيفته الأولية التي لا غنى عنها في الحياة الانسانية بكل أطوارها . وتتصل النقطة الثانية بما يتميز به الخيال البدائي من وحدة إدراكية لا انفصام فيها بين الروحي والمادي أو بين الشعور والفكر ، أو بين الحقيقة والمجاز . أما النقطة الثالثة فينقسم فيها الخيال الى قسمين : « قسم اتخذه الانسان ليفهم مظاهر الكون وتعابير الحياة ، وقسم اتخذه لاظهار ما في نفسه من معنى لا يفصح عنه الكلام المألوف » (ص : ٢٠) .

هذه النقاط الثلاث تمثل المهاد الذي ينبني عليه مفهوم الخيال عند الشابي،وإذا وصلنا هذه النقاط بغيرها من نقاط الكتاب ، بل بغيرها مما يتناثر في كتابات الشابي التي نعرفها،اكتملت صورة البناء النظري للمفهوم ، بكل ما ينطوي عليه من جوانب معرفية وميتافيزيقية .

وأول أبعاد هذه الجوانب المعرفية متصل بالمقدمة الأولى ، ويرتبط بما تنطوي عليه،من تسليم بأن الخيال هو الوسيط الأول لكل إدراك انساني أو كل معرفة بشرية.قد يكون هناك فارق ـ في طبيعة هذه المعرفة ـ بين خيال الانسان الأول الذي يتميز إدراكه بوحدة لا تنفصل عناصرها وبيننا نحن الذين نقسم العالم إلى هذه الثنائيات التي يمليها العقل . ولكن مهما اختلفت طبيعة إدراك العالم بيننا وبين الانسان الأول ، ومهما تزايد اعتمادنا على العقل،فستظل معرفتنا الانسانية مرتبطة بهذا الوسيط الأول للادراك ومعتمدة عليه . ولا غرابة في ذلك فالانسان « مضطر إلى الخيال بطبعه ، محتاج إليه بغريزته لأن منه غذاء روحه وقلبه ولسانه وعقله » (ص : ٢٤) وسيظل الأمر كذلك ، « مادامت الحياة حياة والانسان انسانا » (ص : ١٨) فالخيال ـ من هذا المنظور ـ « حي خالد لا ولن يمكن أن يزول إلا اذا اضمحل العالم » ـ فيما يقول الشابي ـ أو اضمحلت المعرفة الانسانية ـ فيما يمكن أن نضيف مفسرين .

ويبدو أن الفارق بين هذا الخيال ـ الوسيط الأول ـ وبين الخيال الذي يعول عليه الشاعر في عمله فارق في الدرجة فحسب (ولنتذكر ما يقوله الشابي من « أن الانسان شاعر بطبعه ، في جبلته يكمن الشعر (ص : ٢٠) يضاف إلى ذلك أن الخيال الثاني يعيد للادراك الانساني وحدته الاولى المفتقدة بين العوامل والأشياء ، ليصبح الكون كله نسيجا حيا ، تتجاوب عناصره بلا انفصام أو انقطاع .

وسواء كنا نتحدث عن الخيال الأول أو الثاني فإن الوحدة التي يؤكدها كلاهما هي التي تعطي للكون معناه المتصل الذي أوله لانهاية الانسان ـ وهي الروح ـ وآخره لانهاية الحياة ـ وهي الله . لكن هذا المعنى المتصل لا يظهر إلا من خلال العلاقات التي يكتشفها الخيال بين الكائنات والاشياء . إن هذه العلاقات هي التي تبرز معنى الائتلاف والاختلاف بين الأشياء والكائنات ، فتفسر الكون للانسان ليتعرفه ، وتفسر له تعرفه لينطقه أو يعبر عنه

وما بين التعرف والتعبير ـ تنطوي فاعلية الخيال على ثنائية حاسمة ، تضم طرفين يكابد الشابي في صياغة مصطلح لهما ، بل يتأبى عليه ـ في غير حالة ـ إدراك العلاقة المتبادلة بينهما . أما الطرف الأول فيطلق عليه الشابي « الخيال الشعري » أو « الخيال الفني » ،وأما الطرف الثاني فهو « الخيال اللغوي » أو « الخيال المجازي » أو « الخيال الصناعي » والطرف الأول أقرب إلى فاعلية التعرف التي يتفهم بها الانسان ـ بواسطة الخيال ـ « سرائر النفس وخفايا الوجود » وهو « هذا الفن الذي تندمج فيه الفلسفة بالشعر ويزدوج فيه الفكر بالخيال » (ص : ٢٦) . وهو خيال فني « لأن فيه تنطبع النظرة الفنية التي يلقيها الانسان على الوجود » وهو خيال شعري « لأنه يضرب بجذوره إلى أبعد غور في صميم الشعور » (ص : ٢٦) أما الطرف الثاني فهو

أقرب إلى فاعلية التعبير التي ينطق بها الانسان ـ بعون من الخيال ـ ما يؤرقه من شعور ، أو يصوغه بكلمات هي أعجز من أن تؤدي هذا الشعور لولا الخيال . ويحدد الشابي هذا الطرف بأنه ما يتخذه الانسان « لاظهار ما في نفسه من معنى لا يفصح عنه الكلام المألوف » (ص : ٢٠) .

ولو قرأنا العلاقة بين هذين النوعين للخيال ـ في كتاب الشابي ـ على نحو لا يضع التعارض بينه وبين كتاب محمد الخضر حسين في الاعتبار ، فقد ننتهي ـ في حماس وصله بأسلافه الرومانسيين ـ إلى أن الصلة بين هذين النوعين صلة متبادلة ، وأن فاعلية النوع الثاني ليست إلا وجها آخر لفاعلية النوع الأول منه ، وإذا كان « الخيال الشعري » ـ من هذا المنظور ـ هو تعرف الكون باكتشاف العلاقات التي تصل بين عناصره لتحدد معناه وغايته فإن « الخيال المجازي » ليس سوى فاعلية للأول على مستوى اللغة ، خصوصا حين يعدل الخيال من علاقاتها المألوفة ، ويصوغ منها وفيها صورا جديدة ، تؤدي الشعور المصاحب لتعرف الكون.وهناك ما يدعم هذا الفهم في كتاب الشابي ، خصوصا حين نقرأ :

« والقسم الأول (الشعري) أقدم القسمين في نظري نشوءا في النفس لأن الانسان أخذ يتعرف ما حوله أولا حتى إذا ما جاشت بقلبه المعاني أخذ يعبر عنها بالألفاظ والتراكيب » (ص : ٢٠) .

قد يلفت الانتباه هذا الفهم المتعاقب للخيالين عند الشابي ، وقد نقول ان كلا النوعين من الخيال وجهان لعملة آنية واحدة لا تعاقب فيها أو إنفصام ، وان أفعالها الحرة تتحرك في وقت واحد صوب اتجاهات متباينة لا تفقد تواصلها الآني أو علاقاتها العضوية (وذلك هو ما يميز « الخيال » عن « الوهم » لو عدنا إلى تمييز كولردج الشهير) ولكننا لن نعدم ـ في السياق الأوسع للنظرية الرومانسية ـ من يقول بمثل هذا التعاقب ، أو يفصل بين فعل الخيال في التعرف وفعله في التعبير .

أما إذا قرأنا العلاقة بين هذين النوعين للخيال ، من منظور التعارض بين كتاب الشابي وكتاب محمد الخضر حسين ، فإن العلاقة نفسها تبدو في ضوء جديد مغاير، ولنلاحظ أن الشابي يجعل الخيال الشعري أسبق في الوجود من « الخيال اللغوي » على نحو تبدو معه العلاقة بين النوعين شبيهة بالعلاقة بين « الحقيقة والمظهر ، أو شبيهة بالتعاقب الذي يصل بين المحتوى الروحي للادراك والشكل المادي اللاحق الذي يحتويه . قد لا تختلف هذه العلاقة الثنائية ـ في جذرها الشكلي ـ عن العلاقة المماثلة التي تنفصل فيها المعاني عن ألفاظها وتسبقها في كتاب محمد الخضر حسين . ولكن القيمة التي يتصف بها كل طرف من طرفي الثنائية نفسها قيمة متعارضة بين الكتابين . وإذا كان التركيز في كتاب محمد الخضر حسين يتوجه إلى « التخييل » من حيث هو أداء لغوي متميز لمعان سابقة عليه ، فإن هذا التركيز يرد القيمة إلى المظهر المادي للمعنى أو شكله المخيل ، وليس الى المعنى ذاته أو محتواه المجرد . والحال على النقيض من ذلك عند الشابي ، ذلك لأن « الخيال الشعري » يرتبط بالادراك الروحي الذي يقع في النفس ابتداء ، أما الخيال اللغوي ـ أو اللفظي ـ فهو قرين المظهر المادي أو الصورة الخارجية التي تنقل هذا الادراك ، ولذلك تنطوي العلاقة بين الطرفين على نوع من الهيراركية ، تتركز فيه القيمة على الطرف الداخلي الذي ينتمي الى الروح والقلب والشعور.أما الطرف الخارجي فهو مجرد شكل لا قيمة له إلا من حيث هو صورة للأصل ومظهر له . والمظهر في السياق الفكري الذي يتحرك فيه الشابي أدنى قيمة من الحقيقة التي يعكسها ، بل انه قد يباعد بيننا وبينها على نحو يقلل من كمال توصيلها . ولذلك خص الشابي الطرف الأول ـ من نوعي الخيال ـ بصفتي

« الشعري » و « الفني » ووسمه بكل صفات القداسة والتبجيل ، وجعله قرين نهر الانسانية الجميل الذي يبدأ من روح الانسان وينتهي بالروح الكلي المطلق للكون ، أو الله . وفي المقابل ، حصر الشابي الطرف الثاني في صفات تبدأ من اللفظي لتنتهي بتسوية بين « المجازي » و « الصناعي » .

وليس « الخيال » الذي يتحدث عنه محمد الخضر حسين ـ من هذا المنظور ـ سوى ذلك الخيال « المجازي » أو « اللفظي » ـ الخارجي الذي يرتبط بالمظهر وليس الحقيقة ويرتبط بشكل المادة وليس جوهرها الروحي . ولذلك فهو قرين « الصناعة والبلاغة » بكل ما يحتور هذين المصطلحين من مدلولات سالبة لا تفارق ذهن الشابي . واذا عدنا إلى كتاب الشابي نفسه وجدناه ينطق ذلك كله بوضوح ، فنقرأ :

« أما القسم الثاني (من الخيال) فإني أسميه الخيال الصناعي لأنه ضرب من الصناعات اللفظية ، وأسميه الخيال المجازي ، لأنه مجاز على كل حال سواء قصد منه المجاز كما عندنا الان أم لم يقصد منه كما عند الانسان القديم . . ولا أريد أن أعرض للخيال من وجهته الصناعية ، لا من هاته الناحية ولا من تلك ، لأن لمثل هاته المباحث هواتها وأنا لست منهم ـ والحمد لله ـ ولأن كلا من هاتين الناحيتين جامد جاف في نظري لا غنية فيه ولا جمال . ونفسي لا تطمئن إلى مثل هاته المباحث الجافة ولا تحفل بها ، ثم لأن مثل هاته المباحث لا يمكننا أن نستشف من ورائها خوالج الأمة . . ولا نستطيع أن نلمس في جوانبها ذلك النبض الحي الخفوق المترنم بأنباء النفس الانسانية وأهوائها، ولا أن نعرف مقدار شعورها بتيار الحياة كعضو حي في هذا الوجود، وأي فائدة من بحث قائم لا ينير سبيلا ؟ » (ص : ٣٦ ـ ٢٧) .

واذا تدبرنا دلالة الصفات التي يلصقها الشابي بهذا القسم الثاني من الخيال أدركنا ما تتضمنه نظرة الشابي من تهوين لشأن ذلك الخيال الذي يتحدث عنه محمد الخضر حسين، ويزداد الأمر وضوحا عندما نصل هذا النوع الثاني (من الخيال) بأقسامه المنطقية الشكلية « ومنها ما يقوله محمد الخضر حسين من أن الخيال يتصرف في المواد التي يستخلصها من الحافظة على وجوه شتى : أحدها تكثير القليل ، ومنها تكبير الصغير ، ومنها تصغير الكبير، ومنها جعل الموجود بمنزلة المعدوم ، ومنها تصوير الأمر بصورة أخرى ، ولهذا الأخير أربعة أحوال : أحدها تخيل المحسوس في صورة المحسوس ، وثانيها تخيل المعقول في صورة المحسوس، وثالثها تخيل المعقول في معنى المعقول ، ورابعها تخيل المحسوس في صورة المعقول . وتلك هي « فنون الخيال » في كتاب محمد الخضر حسين (ص : ٢٧ ـ ٣٦) .

وعندما يلصق الشابي بهذا القسم من الخيال صفتي « المجازي » والصناعي » ، ويلصق بمثل هذه الأقسام صفات الجمود والقتامة ليجعل منها « مباحث جافة » لا نلمس فيها نبض « النفس الانسانية » ، فإن الصفات نفسها تنفي القيمة عن هذا الخيال (التخييل) لتصبح القيمة مقصورة على الخيال (الشعري ، ذلك الذي يقترن ـ أول ما يقترن ـ بالشعور ، ويتصل ـ أول ما يتصل ـ بالقلب ، فينطوي على معرفة روحية أسمى من المعرفة الخارجية للعقل أو المنطق أو « التخييل » الذي يتبع نواهي الأول وينقسم بمقولات الثاني .

وإذا كانت الصلة وثيقة بين الخيال والشعور ، عند الشابي فإن هذه الصلة هي التي تؤكد حاجة الانسان إلى الخيال ، ذلك لأن الانسان « وإن أصبح يحتكم إلى العقل ويستطيع التعبير عن خوالج نفسه ، فهو لم يزل يحتكم

إلى الشعور ، وسيظل كذلك لأن الشعور هو العنصر الأول من عناصر النفس ، واحتكامه (الانسان) الى الشعور يدفعه الى استعمال الخيال » (ص : ٢٤) وإذا مضينا مع هذه الصلة الى نهايتها الحتمية تكشف المفهوم عن وضع جديد تحتله « المخيلة » لتفارق هوان صلتها بالحواس والغرائز ، وخضوعها من ثم إلى العقل في كتاب محمد الخضر حسين ، إلى سمو صلتها بالشعور وصحبتها للقلب ، في كتاب الشابي وشعره على السواء .

ويقدر اتصال الخيال بالشعور ، في هذا السياق ، يصبح كلاهما أصل الابداع وعلته ، ليصبح الشعر ـ كالأدب ـ تعبيرا عن الشعور ، فيؤكد الشابي ـ على نحو متكرر « أن الخيال الشعري منشؤة الاحساس الملتهب والشعور العميق » (ص : ٦٧) ويقدر تجاوب الشعور مع الخيال ، ليؤكد كلاهما سمو المعرفة الروحية للقلب ، بالقياس الى المعرفة الآلية الباردة للعقل ، يصبح العقل نفسه دريئة للهجوم ، في سياق أوسع يبدأ بما يقوله إيليا أبو ماضي (٢٣) :

سيرت في فجر الحياة سفينتي
واخترت قلبي أن يكون امامي

ويصل ما يقوله نسيب عريضة [٢٣] :

فلنترك العقل حيث يبغي
فليس للعقل من شعور

بما يقوله الشابي :

عش بالشعور ، وللشعور ، فإنما
دنياك كون عواطف وشعور
شيدت على العطف العميق وإنها
لتجف لو شيدت على التفكير
....
....
واجعل شعورك ، في الطبيعة قائدا
فهو الخبير بتيهها المسحور
صحب الحياة صغيرة ، ومشى بها
بين الجماجم ، والدم المهدور
وعدا بها فوق الشواهق ، باسما
متغنيا ، من أعصر ودهور
والعقل ، رغم مشيبه ووقاره ،
مازال في الأيام جد صغير
يمشي ، فتصرعه الرياح ، فينثني
متوجعا ، كالطائر المكسور
ويظل يسأل نفسه ، متفلسفا
متنطعا ، في خفة وغرور :
عما تحجبه الكواكب خلفها
من سر هذا العالم المستور
وهو المهشم بالعواصف .. ياله
من ساذج ، متفلسف ، مغرور
(ص : ٣١٩ ـ ٣٢١)

ليغدو هذا المنظور الجديد ـ من ناحية ـ بمثابة مواجهة أخرى للمفهوم الاحيائي للخيال ، ويغدو ـ من ناحية ثانية ـ بمثابة معيار في تحديد درجات للقيمة في فاعلية الخيال .

لقد ذهب محمد الخضر حسين إلى أن التفاضل بين المعاني التخييلية يقع على « غرابة الجامع بين الاجزاء المؤلفة ثم التوسع في الخيال وبعده عن البساطة مع الالتئام بالذوق السليم » (ص : ٥١).وذلك فهم يرجع التفاضل إلى أساس عقلي صارم يرتبط بالعلاقات

(٢٣) راجع لصاحب البحث ، الرؤيا المتجاوزة (القاهرة ١٩٨٣) ص ١١٨ .

المنطقية التي تنبني بها الصور الخيالية ، بكل ما يتسم به بناؤها من ندرة والتئام يقرهما الذوق السليم للعقل . ولقد كان محمد الخضر حسين متسقا مع هذا الفهم الشكلي ، عندما تقبل مبدأ السرقة في المعاني التخييلية على أساس من « الكسوة البديعة » التي « تكون أدل . . . على البراعة » التي يزيد بها فضل الفرع على الأصل (ص : ٦٥ - ٦٩) .

وليس لمثل هذا الفهم مكان - بالقطع - في السياق الذي تتحرك فيه أفكار الشابي ، ذلك لأن مبدأ السرقة نفسه يتناقض مع الفردية أو الخصوصية التي ينطوي عليهما الشعور المبدع في كل حالة . يضاف إلى ذلك أن القيمة لا تتوجه - في هذا السياق - إلى الشكل الخارجي المنطقي ، بندرته أو غرابته ، بل إلى المحتوى الروحي نفسه . ومادامت فاعلية الخيال ترتبط بالشعور ، في هذا السياق ، ومادام الشعور يتضمن معرفة أسمى من المعرفة العقلية الباردة فإن قيمة الخيال قرينة ما يتضمنه من شعور ، كما أن قيمة الشعور نفسه قرينة ما يتصف به من مدى أو عمق . ولذلك يمكن التمييز بين درجات للقيمة - في الخيال - على أساس من عمق مستويات الشعور نفسه ، ليقول الشابي :

« الخيال مصدره الشعور ، فما كان الشعور دقيقا عميقا إلا وكان الخيال فياضا قويا » (ص : ١٢٢ - ١٢٣) .

ولكن إذا كان الخيال الفياض قرين الشعور العميق ، في الفعل المتحد للمعرفة والابداع ، فكيف يمكن التعبير عن هذا الفعل بالكلمات ؟ قد نقول إن الخيال يصل بين المدركات في علاقات جديدة ، ويعيد تشكيلها ليخلق منها عالما متميزا في جدته واتحاد عناصره وقد نقول إن فاعلية الخيال في المدركات هي نفسها فاعليته في الكلمات ، على نحو لا تختلف فيه الفاعلية الثانية عن الأولى إلا في مستوى النظر فحسب ، ولكن الأمر لم يكن يسيرا - على هذا النحو - عند الشابي .

لقد اقترن الجانب اللغوي من الخيال - في ذهنه - بالتقسيمات البلاغية للتخييل - أو المجاز - فنفى عنه القيمة بالقياس إلى « الخيال الشعري » وفهمه - أي الخيال المجازي - بوصفه فاعلية لاحقة تجسد حدوس الخيال الأول في المكانة والوجود . ولأن هذه الفاعلية اللاحقة تتسم بالمادية وتتصل بالمظهر الشكلي الخادع في جانب من جوانبها ، ولأن الرومانسيين أنفسهم نظروا إلى اللغة عموما بوصفها أداة قاصرة في توصيل أعماق شعورنا وخصوصيته الفردية في آن فلقد وصل الشابي بين نظرته الخاصة الى « الخيال المجازي » والنظرة الرومانسية العامة الى اللغة ، وتعامل مع هذا الخيال المجازي على أساس من قصور اللغة العامة في توصيل أعماق الشعور الفردي للشاعر ، وعلى أساس من قصور المظهر المادي في أداء الحقيقة في الوقت نفسه .

ان الشاعر - فيما تؤكد نظرية التعبير الرومانسية - يبدأ فعل تعرفه وإبداعه بحالة من التوتر البالغ ، لأنه يعاني شعورا داخليا فريدا في نوعه وسماته ، وعندما يحاول الشاعر اكتشاف هذا الشعور أو التعبير عنه يصطدم باللغة التي يتعامل بها الآخرون ، إن هذه اللغة لا تصف الا ما يجمع الافراد ، ولذلك فهي تتصف بالنمطية والتعميم ، وبالقدر نفسه تتصف بالعجز في التعبير عن الشعور الخاص الفريد الذي يميز الشاعر عن الشاعر ، والشاعر عن غيره من البشر ، بل الشاعر عن نفسه في حالاته المتباينة . ولأن الشاعر يريد التعبير عن شعوره الخاص الفريد ، في لحظة خاصة فريدة ، ولأنه يريد توصيل خصوصية هذا الشعور وخصوصية لحظته إلى الآخرين ، فلا مفر أمامه من أن يلوذ بخياله ليواجه عجز اللغة ، وعندئذ تظهر الفاعلية اللغوية للخيال من منظور متميز ، ينطوي على إعادة تشكيل علاقات اللغة في

مجازات وتراكيب جديدة . وكأن الخيال بعد أن يقوم بعمله الأول بين مدركات الشعور ـ في الداخل ـ يعود ليقوم بعمله بين معطيات اللغة ـ في الخارج ، ولكن اللغة ليست أداة طيعة في كل حال . إنها تتأبى على الشاعر كما يتأبى الظهر على أداء الحقيقة ، فتغدو اللغة معضلة تعبيرية لابد للشاعر من مواجهتها والشكاية منها في الوقت نفسه .

ولذلك كان لامرتين (الذي تهوس به الشابي في ترجمة أحمد حسن الزيات) يتوجع من عجز « اللغة الناقصة القاصرة » ، وتلك هي[٢٤] :

« لغة الناس التي لم تخلق لشرح الغامض وتفسير المبهم ، وإنما هي علامات ناقصة وكلمات فارغة وجمل جوفاء وألفاظ باردة ، تصهرها نفوسنا بقواها وحميتها وأضطرابها صهر المعدن الآبي على النار ، ثم تصوغ منها لغة أثيرية مبهمة متقدة كألسنة اللهيب ، نفهمها نحن ولا يفهمها الناس لأنها من نفوسنا وذواتنا . . . لقد كنت أجاهد . . . فقر هذه اللغة وجمودها لأني مضطر إلى استعمالها مادمت لا أعرف لغة السماء » .

ولقد عبر أعلام الرومانسية العربية عن مكابدتهم قصور اللغة بعبارات قريبة الدلالة من عبارات لامرتين فيؤكد العقاد[٢٥] ـ في « الفصول » (١٩٢٢) ـ « أن الناس في حاجة إلى تفاهم أرقى من هذا التفاهم اللغوي »وكان المازني يؤكد أن كل اداة للتعبير أداة ناقصة ، لأنه من العسير على المرء « أن يعبر » بالألفاظ أو غيرها من الاصوات . . . . . عن كل مافي النفس من الحركات وظلالها التي لا يأخذها حصر »[٢٦] . وكتب عبدالرحمن شكري قصيدته الشهيرة « معان لا يدركها التعبير »[٢٧] وهي قصيدة تتجاوب دلالتها مع شكوى ميخائيل نعيمة[٢٨] من « نقص اللغة البشرية كأداة للافصاح عما يجول في النفس » ومع ما قاله طه حسين[٢٩] في أوائل العشرينيات :

« وقد أطيل القول فلا أقول شيئا ، وقد أتكلف تخير الألفاظ فلا أجد ما تؤدي به شيئا مما أجد في نفسي . من ذا الذي يستطيع أن يصور بالألفاظ ما يحس في نفسه . . وأعترف وأظن غيري من الكتاب يعترفون بالعجز . . لأن استعدادنا للشعور أعظم من قدرتنا على الوصف ، ولأن الألفاظ التي أتيحت لنا حين نحاول الوصف أقل عددا وأضيق نطاقا من هذه العواطف والاهواء التي لا تحصى » .

ويؤكد الشابي دلالة سياق هذه النصوص السابقة ، ولكنه يكيفها مع فهمه للمعضلة التعبيرية التي يواجهها الشاعر بالخيال ، فيقول :

« ان اللغة مهما بلغت من القوة والحياة فلا ولن تستطيع أن تنهض ـ من دون الخيال بهذا العبء الكبير الذي يرهقها به الانسان ، هذا العبء الذي يشمل خلجات النفوس الانسانية وأفكارها وأحلام القلوب البشرية ، وآلامها وكل مافي الحياة من فكر وعاطفة وشعور ، بل انها لا

(٢٤) رفائيل ـ صحائف سن العشرين ، نقله الى العربية أحمد حسن الزيات (الطبعة السابعة ، القاهرة ١٩٦١) ص ١٥٨ ـ ١٥٩ .

(٢٥) نقلا عن ميخائيل نعيمة ، الغربال (بيروت ١٩٧٥) ص ٢٥٠ .

(٢٦) ابراهيم المازني ، حصاد الهشيم (القاهرة ١٩٤٧) ص ١٠٤ .

(٢٧) ديوان عبدالرحمن شكري (الاسكندرية ١٩٦٠) ص ١٩١ .

(٢٨) الغربال ، ص ١٠٩ .

(٢٩) طه حسين ، خطات ، المجلد الحادي عشر من الأعمال الكاملة (بيروت ١٩٧٤) ص ٢٠٤ .

تقتدر* على الاضطلاع بهذا الحمل الثقيل حتى بالخيال وإنما الخيال يمدها بقوة ماكانت لتجدها لولاه . وكيف يتصور من هذه اللغة الخامدة التي منشؤها هاته المادة الباردة أن تحمل بين جنبيها ذلك اللهيب المقدس المتدفق من أبعد قرار في النفس الانسانية الخالدة بكل مافيه من توهج وتألق وضياء » ؟ (ص : ٢٥) .

ومن اليسير أن نصل عبارات الشابي بالنصوص السابقة ، أو أن نلمح ـ بوجه خاص ـ تجاوب أصداء ترجمة الزيات لروفائيل لامرتين في عبارات الشابي عن « اللغة الخامدة » و « المادة الباردة » و « اللهيب المقدس » ولكن الأهم من ذلك كله أن نلمح كيف تحولت دلالة هذه النصوص إلى عون على تحديد دلالة الخيال المجازي ، في كتاب الشابي.إن هذا العون ـ على أي حال ـ لا يمضي إلى نهايته المنطقية التي يمكن أن يؤكد معها الشابي أن الخيال المجازي ، مجرد وجه آخر لفاعلية أساسية متحدة وآنية . اذ يظل هذا الخيال قرين « الصناعة » و « التخييل » ، فيظل قرين « اللغة الخامدة » التي منشؤها هاته المادة الباردة ، ليظل مظهرا أدنى قيمة من الحقيقة الروحية التي تتصل بهذا « اللهيب المقدس المتدفق من أبعد قرار في النفس » حيث الخيال الشعري .

ويصل الشابي ـ من هذا المنظور ـ بين الشكاية الرومانسية العامة من عجز اللغة وسوء الظن الخاص الذي يكنه للخيال (التخييل) الذي يتحدث عنه محمد الخضر حسين ، فتتجاوب الشكاية الرومانسية مع سوء الظن ، على نحو يسقط معه كلا الجانبين نفسه على الآخر ، ليسقط كلاهما ظله على الخيال بإطلاقه ، فيقول الشابي في النهاية :

« إن اللغة البشرية لأصغر وأعجز من أن تحمل مثل هذه الامانة السماوية مهما بلغت من الرقي والتقدم لأنها ضيقة محدودة فانية والنفس الانسانية فسيحة لانهائية باقية . وستظل اللغة في حاجة إلى الخيال لأنه هو الكنز الأبدي الذي يمدها بالحياة والقوة والشباب ، ولكنه مهما أمدها بالقوة والشباب فستبقى عاجزة عن استيفاء مافي النفس الانسانية من عمق وسعة وضياء » (ص : ٢٦) .

٢ ـ ٢

يظل مع الشابي ـ إن الخيال الشعري ، نشاط للنفس الشاعرة ، يتحرك مجاله الابداعي ما بين مطلق محدود هو لانهاية الانسان (أو الروح) ومطلق كلي هو لانهاية الحياة (أو الله) فمعنى هذه العبارات ـ في آخر الأمر ـ أن الخيال الشعري نشاط معرفي يتحرك مابين قطبي الحقيقة الداخلية للانسان والحقيقة المطلقة للكون . ولكن حركة الخيال بين هذين القطبين لا تحمل العلاقة بينهما أشبه بعلاقة انقطاع بين طرفين متنافرين ، بل أشبه بعلاقة اتصال بين الحقيقة المطلقة وتجلاها في النفس الشاعرة ، فهي علاقة تنطوي معها حركة الخيال على ما يشبه الانعكاس بالمعنى الذي يجعل الحقيقة الخارجية تتجلى في النفس الشاعرة لتصبح حقيقة داخلية ، أو المعنى الذي يسقط الحقيقة الداخلية على الخارج لتظل الحقيقة الخارجية داخلية بالقدر نفسه . وإذا استبدلنا « القلب » بالنفس الشاعرة ـ في هذا السياق ـ فإننا نظل نتحدث عن العلاقة نفسها ، بكل ما تتضمنه هذه العلاقة من تسليم بأن الموجودات حقائق داخلية في المقام الأول ، أو

* كذا في الأصل .

تسليم بأن « القلب » أشبه بالمرآة التي يتحدث عنها الصوفية والتي يشير اليها بيت ابن عربي[٣٠] .

قلب المحقق مرآة فمن نظرا
يرى الذي أوجد الأرواح والصورا

وتحوم دلالة « القلب » ـ في شعر الشابي ـ حول هذا البعد الصوفي للمرآة . ولذلك يظل « القلب » ـ في هذا الشعر ـ قرين الشعور اليقظ الذي يسمو على العقل ، وقرين الشاعر الذي يعيش بهذا الشعور :

في نشوة صوفية ، قدسية
هي خير ما في العالم المنظور
(ص ٣٢٣)

وإذا كانت هذه النشوة التي تنبع من القلب تومىء إلى المعنى الصوفي للمعرفة ، في قصيدة « فكرة الفنان » فإن الايماءة السريعة تتحول إلى اشارة موسعة ، في قصيدة « قلب الشاعر » حيث نقرأ :

كل ما هب وما دب وما
نام أو حام على هذا الوجود
من طيور وزهور وشذي
وينابيع وأغصان تميد
وبحار وكهوف وذرى
وبراكين ووديان وبيد
وضياء وظلال ودجى
وفصول وغيوم ورعود
وثلوج وضباب عابر
وأعاصير وأمطار تجود
وتعاليم ودين ورؤي
وأحاسيس وصمت ونشيد
كلها تحيا بقلبي حرة
غضة السحر كأطفال الخلود
(ص ٤٥٣ ـ ٤٥٤)

وتحوّم القصيدة كلها حول البعد الصوفي للقلب الذي يغدو مرآة ، تحيا فيها عناصر الوجود الذي تنعكس فيه ، على نحو يذكر بشعر ابن عربي بوجه خاص[٣١] .

وإذا كانت دلالة « القلب » ـ من هذا المنظور ـ تؤكد الطرف الأول من ثنائية الروح / الله ـ وتدنو من التصوف كل الدنو ، فإن هذه الدلالة تصل الطرف الأول للثنائية بالطرف الثاني ، فتحوّم حول التصوف مرة أخرى ، لتؤكد فاعلية الخيال ، بل تجعل منها مجلى للخلق

---

(٣٠) ديوان ابن عربي (مكتبة المثنى ، بغداد) ص ١٧ .

(٣١) يلفتنا محمد عبدالحي إلى التشابه بين أبيات الشابي والأبيات التالية لابن عربي من « ترجمان الأشواق » .

كل ما أذكره من طلل — أو ربوع أو مغان كلما ...
وكذا السحب إذا قلت بكت — وكذا الزهر إذا ما ابتسما
أو بروق أو رعود أو صبا — أو رياح أو جنوب أو سما
أو طريق أو عقيق أو نقا — أو جبال أو تلال أو رما
كل ما أذكره مما جرى — ذكره أو مثله أن تفهما
منه أسرار وأنوار جلت — أو علت جاء بها رب السما
لفؤادي أو فؤاد من له — مثل ما لي من شروط العلما
صفة قدسية علوية — أعلمت أن لصدقي قدما

راجع :

— Muhammad Abdul - Hai , Tradition and English and American Infleunce in Arabic Romantic poetry Ithaca press , London 1982 , p. 76

الالهي . وعندما نصل هذا البيت الذي تنتهي به قصيدة « قلب الشاعر » :

ههنا في كل آن تمّحي
صور الدنيا وتبدو من جديد

(ص : ٤٥٦)

بذلك البيت الدال من قصيدة « صلوات في هيكل الحب » :

في فؤادي الغريب تخلق أكوان
من السحر ذات حسن فريد

(ص : ٣١٢)

يبدو هذا المجلى الصوفي للقلب ، من منظور يؤكد فعل الخلق الذي يقوم به الخيال . وتتجاوب « صور الدنيا » التي يعيد القلب خلقها كل آن - في البيت الاول - مع « أكوان السحر » التي تتخلق ، في أشكال ذات « حسن فريد » - في البيت الثاني - لتؤكد التجاوب مع « النشوة الصوفية » التي يعيد الشاعر بها وفيها خلق كل ما في العالم المنظور ويسمو عليه ، فيخلع عليه كل عنصر « من معنى الألوهية التي تخلق (من) المادة الصماء حياة ساحرة وفلكا دائرا (آثار الشابي ص : ١٤١) .

من المؤكد أن الشابي لم يكن متصوفا بالمعنى المحدد للتصوف . ومن المؤكد أنه لم يكن على معرفة دقيقة بالنظرية الصوفية المتكاملة عن الخيال - سواء عند ابن عربي أو ابن الفارض . ولكن القرابة بين الشابي والتصوف قرابة لافتة ، تؤكدها أهمية المعرفة القلبية في كتاباته كما يؤكدها الحاحه على مبدأ « الحب » الذي يصل بين الكائنات والأشياء في وحدة « شيدت على العطف العميق » أو وحدة تتسرب في هذه الجمل الدالة من مذكراته :

« أحس بروح علوية تجملني أحس بوحدة الحياة في هذا الوجود ، وأشعر بأننا في هذه الدنيا - سواء في ذلك الزهرة الناضرة أو الموجة الزاخرة ، أو الغادة اللعوب - لسنا سوى آلات وترية تحركها يد واحدة ، فتحدث أنغاما مختلفة الرنات ولكنها متحدة المعاني (ص ٢١ - ٢٢) .

قد تقول ان هذه القرابة التي تصل الشابي بالتصوف ترجع الى اطلاعه الادبي أكثر مما ترجع الى اطلاعه النظري في التراث الصوفي . وذلك صحيح الى حد بعيد . ولكن هذه القرابة - على أي حال - تؤكد البعد الروحي للخيال الشعري من ناحية ، وتصل هذا البعد بتصور متميز للنفس الشاعرة أو « القلب » من ناحية ثانية ، لتلوب - بعد ذلك - في ثنائية جديدة ، تتعارض فيها النفس الشاعرة مع غيرها من النفوس الأدنى .

والنفس الشاعرة - فيما يراها الشابي - منبع الشعور العميق الذي ينفذ الى أغوار الأشياء فيكشف سترها بالخيال ، وهي القلب الذي يشف ليدرك مالا يدركه الآخرون ، عندما يسمو فيه الشعور ليتحد بالجوهر الخالص لموصوفه ، ويخلع الشابي على هذه النفس مجموعة من الصفات تجعل منها شبيهة بذلك العنصر النوراني الذي يهبط نفيا من عالم الملأ الأعلى ليعيش مغتربا في عالم الملأ الأدنى ، ولكنه يحس بنقاء عنصره كل ما يتحد معه أو ينبع منه ، فتبدو هذه النفس كأنها تجلى آخر لهذه « الورقاء » التي هبطت من « المحل الأرفع » لتعاني سجن المادة وغربة الأجساد ، في عينية ابن سينا المعروفة .

والقرابة لافتة بين هذه « الورقاء » وصورة الشاعر التي تنطوي على رمزية « الطائر في شعر الشابي وكتاباته النثرية على السواء . ولكن صورة الشاعر - عند الشابي - لا تدنو من هذا البعد الصوفي - المتضمن في عينية ابن سينا - الا لتؤكد بعدا خاصا بسياقها أعني بعدا يتضمن هذه الثنائية الجديدة التي يتعارض فيها « الطائر المحلق صوب الأعلى مع » الناس الذين ينحدرون صوب الأدنى .

ان الشاعر الذي « يتخذ من خياله أجنحة نارية ترفرف » ـ في كتاب الشابي عن « الخيال الشعري » ـ يتحول ـ في مذكراته الى « بلبل سماوي قذفت به يد الألوهية في صميم الحياة ، فهو يبكي وينتحب بين أنصاب جامدة لا تدري أشواق روحه ، ولا تسمع أنات قلبه الغريب » (ص ٣٢٠) . وكلاهما يقترن برمز دال ، يتكرر في شعر الشابي على هذا النحو :

أنا طائر متغرد مترنم
لكن بصوت كآبتي وزفيري
(ص ١٨٧)

يا طائر الشعر روّح على الحياة الكئيبة
وامسح بريشك دمع القلوب فهي غريبة
وعزها عن أساها فقد دهتها المصيبة
وأنت روح جميل بين الهضاب الجديبة
فانفخ بها من لهيب السماء روحا خصيبة
(ص ١٨٤)

ـأنت قلب الشاعر المتعب بالحب النضير
ساءه موطنه الضنك ومأواه الحقير
فهفا والشوق يدنيه الى النور الخضير
ثم أمسى بين ألفاف الغياض العازفة
شاعرا ينشطر الوحى الجميل
من حياته (ص : ٥٢٣)

ويتضمن هذا الرمز المتكرر ـ ضمن ما يتضمن في سياقه من شعر الشابي ـ دلالتين أساسيتين تفضي كلتاهما الى الاخرى . أما أولاهما فتتصل بهذه « الورقاء » التي تهبط من « المحل الارفع » في عينية ابن سينا ـ الى « الحياة الكئيبة ـ في شعر الشابي ـ كأنها « روح جميل » يهفو به شوقه الى موطنه الأصلي « حيث النور النضير » . والصلة وثيقة بين هذا « الروح الجميل » في شعر الشابي ـ وبين الشاعر الذي يتحول ـ في كتاباته النثرية ـ الى « روح الهي نبيل » (٣٢) ينطوى على « شيء من معنى النبوة » وعلى « عنصر من معنى الألوهة » (٣٣)،انها الصلة التي تجعل الشاعر طائرا مقدسا : يحلق حيث لا يصل البشر « ليتحدث بلغة السماء عن نشوة الروح وحيرة الفكر التائهة بين نواميس العالم وبهاء الوجود » (٣٤) وتحن روحه ـ دائما ـ الى الجمال المطلق الذي جبل منه عنصرها ، فتظل تفتش عنه في أي مظهر كان « فان فقدته ظلت تبحث عنه بين سمع الأرض وبصرها حتى تظفر به » (٣٥) ويرى هذا الطائر ـ أخيرا ـ مالا يراه غيره من الطبيعة ، فهي « كائن حي يترنم بوحي السماء » في ناظره وسمعه ، لأنه يحس بما في قلبها الذي هو قلبه من نبض خافق وحياة زاخرة تفيض على مظاهر الكون هذا الجمال الالهي الوضيء. فاذا الحياة بأسرها صورة من صور الحق واذا العالم كله معبد لهذه الحياة (٣٦) .

هذه الدلالة التي تصل الشاعر بالطائر السماوي ، فتصله بالورقاء التي تتضمنها عينية ابن سينا ، تفضي الى الدلالة الثانية التي يتعارض فيها عالم الملأ الأعلى الذي ينتمي اليه هذا الطائر مع عالم الملأ الأدنى التي تنتمي اليه « دنيا الناس » على نحو يذكر معه هذا الطائر السماوي ـ

(٣٢) أبو القاسم محمد كرو ، الشابي (بيروت ١٩٦٠) ص ٣٢٣ .
(٣٣) آثار الشابي ، ص ١٤١ ـ ١٤٢ .
(٣٤) المصدر السابق ، ص ١٤٢ .
(٣٥) الخيال الشعري ، ص ٧٠ .
(٣٦) المصدر السابق ص ٦٥ .

عند الشابي ـ بطائر سماوي آخر ، هو « عصفور الجنة » في قصيدة عبد الرحمن شكري التي نقرأ فيها : [٣٧]

ألا يا طائر الفردوس ان الشعر وجدان
وفي شدوك شعر النفس لازور وبهتان
فلا تعتد بالناس فما في الخلق انسان
وجد لي منك بالشعر فإنا فيه اخوان

ولذلك يحيا الشاعر (الطائر السماوي) فيما تنطق به دوال ديوان الشابي ـ « في عالم فوق الزمان » ، الذي تعرفه « دنيا الناس » لا يأبه لصخب « الحياة الكثيبة أو عراك المنافع في « الهضاب الجديبة » بل يصيخ سمعه الى « الصوت الالهي » داخله ، ليتكشف له « صميم الوجود » و « روح الكون » ، فتذوب روحه « في فجر الجمال السرمدي » وتنطق قصيدته « بالوحي المقدس » ، ولأن هذا الشاعر يحاول الوصل بين عالمين في تحليقه بين الملأ الأعلى والملأ الأدنى يهبط على الملأ الأدنى بالمعرفة المقدسة التي تنطقها قصيدته . وعندما تتلقى ـ نحن أبناء هذا العالم الثاني ـ قصيدته بالقبول ، وتسلم أنفسنا اليها « خاشعين كأننا نستمع « الى الوحي من لسان القدرة الازلية » [٣٨] تحملنا هذه القصيدة الى « دنيا الخيال » وتطهرنا « في نار الجمال » فنسمو على ماديتنا ، ونغدو أشبه بهذه الكائنات الشفافة التي تقول عن نفسها :

نحن مثل الربيع نمشي على أرض
من الزهر والرؤى والخيال
(ص ٤٠١)

ولكن طبيعتنا الارضية ـ نحن الذين ننتمي الى العالم الادنى ـ تباعد بيننا وبين هذا الطائر المقدس ، وطبيعته السماوية التي تنتمي الى العالم الاعلى تجعل منه نقيضا لنا ، فيصبح مقامه بيننا أشبه بمقام « النبي المجهول » ومقامنا منه أشبه بمقام شعب جاحد أنكر رسالة نبيه ، وصم سمعه عن سؤاله الملح :

أين يا شعب روحك الفنان
أين الخيال والالهام ؟
(ص ٤٢٦) .

فيتحول هذا النبي المجهول الى « صوت تائه » يهيم في البرية ، ويشدو بحزنه « كطائر الجبل » لينطق « كآبته » التي خالفت نظائرها ، ولكن على نحو يتكشف فيه حنينه الى عالمه الأول ـ « المحل الارفع » الذي هبطت منه « الورقاء » فنسمع :

شردت عن وطني السماوي الذي
ما كان يوما واجما مغموما
ليتني لم أزل ـ كما كنت ـ ضوءا
شائعا في الوجود غير سجين
(ص ٢٠٣)

وتظل « كآبة » هذا الطائر قرينة تشرده عن عالمه السماوي ، وحزنه قرين غربته بين من لا يفهمه ، وأمله قرين شكواه « الى الله » :

أنت أنزلتني الى ظلمة الارض
وقد كنت في صباح زاه
كالشعاع الجميل أسبح في الأفق
وأصغي الى خرير المياه
وأغني بين الينابيع للفجر
وأشدو كالبلبل التياه
(ص ٢٤٠)

وبقدر تعارض الأعلى مع الأدنى ، في هذه الثنائية الجديدة التي تفصل النبي المجهول عن شعبه الجاحد ،

(٣٧) ديوان عبدالرحمن شكري ، ص ٢٦٦ ـ ٢٦٧ .
(٣٨) الخيال الشعري ، ص ١٠٣ .

يتعارض في الخيال مع الواقع ، ليقترن الأول بالارتفاع والسمو والتحليق والروح ويقترن الثاني بالانضاع والجمود والمادة والجسد . ولذلك يبدو « الخيالي » في جانب منه في شعر الشابي ـ قرين مل ما يسمو بالروح وينأى بها عن وضاعة المادة وغريزة الجسد وجمود الشعب الجاحد . ويبدو « الخيالي » في جانب ثان ـ قرين « الرؤى » و « الاحلام » التي تمثل تعويضا عن « الحياة الكئيبة » أو سفرا ـ بالوهم الجميل ـ الى الموطن الاول حيث « المحل الارفع » . ويبدو الخيالي » أخيرا ـ قرين « الطفولة » و « الغاب » خصوصا عندما تقترن الطفولة بالعودة الى الصورة الانسانية الاولى للاصل الانقى ، أو يقترن الغاب بالتوحد مع الواحد ، في أكثر صور الطبيعة براءة .

ويتصل أول هذه الجوانب الدلالية بالعلاقة التي تجمع الخيال والرؤيا والنشوة الروحية في قران واحد ، ينطلق معه الطائر السماوي صوب الاعلى ، ليهتدي الشعر نفسه :

مثل رؤيا تلوح للشاعر الفنان
في نشوة الخيال الجليل
(ص ٣٨٨) .

ويتصل ثاني هذه الجوانب بدلالة « دنيا الخيال » التي تتحول الى نقيض صارم لدنيا الواقع ، حيث وضاعة المادة التي تسجن الروح وجمود الشعب الذي يجحد نبيه ، فنقرأ :

طهرت في نار الجمال مشاعري
ولقيت في دنيا الخيال سلامي
ونسيت دنيا الناس فهي سخافة
سكرى من الأوهام والآثام
(ص ٤٦٩)

والثنائية الحادة التي تقابل بين « دنيا الناس » و « دنيا الخيال » تضيف بعدا دلاليا الى « السلام » الذي يلقاه « النبي المجهول » بعيدا عن شعبه الجاحد ، خصوصا حين يناى هذا النبي عن الآخرين ليخلق لنفسه دنيا جديدة ، يستبدل فيها بالقبح الخارجي لدنيا الناس الجمال الداخلي للقلب ، فنقرأ :

في فؤادي الرحيب
معبد للجمال
شيدته الحياة
بالرؤى والخيال
(ص ٣٩٧)

وعندما يجد « النبي المجهول » ـ المتخيل المتوحد ـ سلامه في « الفؤاد الرحيب » يتحول عالم الخيال الى ارتحال في عالم « الحلم » ليغدو الحلم ـ بدوره ـ سفرا عن « دنيا الناس » وبديلا عنها . ولكن يصبح الحلم قرين « الوهم الجميل » ، من حيث اتصالها بدنيا « الرؤى » ومن حيث تعارضها مع دنيا الناس ، وما أن يبدأ النبي المجهول تباعده عن هذه الدنيا الأخيرة حتى يدنو من « الوهم الجميل » :

ويقوده الوهم الجميل للجة
الأحلام منها يستقي وينضد
ويصوغ من درر الخيال قلائدا
منها السعادة في الورى تتخلد
(ص ٥٣٠)

واذا كان « الوهم الجميل » الذي يفضي الى « لجة الاحلام » (حيث تستطع « درر الخيال ») قرين ارتحال في الشعور ، أو في « معبد القلب » فان هذا الارتحال يوازيه ارتحال آخر هو محل له في المكان فحسب . وذلك هو الارتحال الى « الغاب » حيث التوحد في زمان ـ الشعور وعزلة المكان على السواء ، فنقرأ :

في الغاب ، دنيا للخيال وللرؤى
والشعر والتفكير والاحلام
(ص ٤٦٣)

ويمثل الغاب - هذا المرتحل المكاني بدنياه الدالة - النقيض الحالم لدنيا الناس ، في هذا السياق . يضاف الى ذلك أن دلالة الارتحال اليه تتضمن معنى العودة الى الاصل ، والرحم والمنبع ، فتؤكد معنى العودة الى « المحل الارفع » للطبيعة قبل أن تهبط - بفورها الى « المدنية » و « دنيا الناس » .

والعلاقة بين « الطفولة » و « الغاب » علاقة وثيقة ، من هذا المنظور ، ذلك لأن كليهما أقرب الى براءة الأصل الأول ونقائه (قبل أن يتحول « الغاب » الى « مدينة » وقبل أن تتحول الطفولة الى « دنيا الناس » ولذلك يغدو الغاب مطهرا وموحي ، يعود فيه ويه المرتحل - الشاعر المتوحد - الى براءة الطفل ، فيعاني بهجة الالهام والوحى :

يوم مضيت أول مرة
للغاب ، أرزح تحت عبء شقائي
ودخلته وحدي ، وحولي موكب
هزج من الأحلام والأوهام
ومشيت تحت ظلاله متهيبا
كالطفل ، في صمت ، وفي استلامي
أرنو الى الادواج في جبروتها
فأخالها عمد السماء أمامي
قد مسها سحر الحياة ، فأورقت
وتمايلت في جنة الاحلام
وأصيخ للصمت المفكر ، هاتفا
في مسمعي بغرائب الانغام
فاذا أنا في نشوة شعرية
فياضة بالوحى والالهام
ومشاعري في يقظة مسحورة
. . . . *

وسنى كيقظة آدم لما سرى
في جسمه روح الحياة النامي
(ص ٤٦٣ - ٤٦٤)

والعلاقة الدلالية التي يتواشج فيها الطفل و « آدم » في سياق هذه الابيات هي نفسها العلاقة التي يتماثل فيها « الغاب » و « الطفولة » ، على نحو تصبح معه العودة الى كليهما عودة الى الرحم المطهر الذي يعيد الشاعر « طفلا » سماويا ، يعاني بهجة التعرف الأول التي عاناها « آدم » أول خلقه . وكما تعيدنا الدلالة المضمنة - في هذه العلاقة - الى « المحل الأرفع » الذي هبطت منه « الورقاء » ، كما هبط آدم من الجنة ، يتماثل الغاب والطفولة تماثل الارتحال المكاني في زمان الشعور ، عن « دنيا الناس » الى « دنيا الخيال » حيث « جنة الاحلام » و « نشوة شعرية » تفيض « بالوحي والالهام » ولذلك تكتسب الطفولة مدلولها الذي يصلها بدلالة الخيال ، في شعر الشابي ، فيصلها بالخاصية التي تدفع الشاعر الى أن يقول :

فاذا أنا ما زلت طفلا مولعا
بتعقب الأضواء والألوان
(ص ٤٥٢)

ويصلها بالسياق الذي نقرأ فيه :

ان الطفولة حقبة شعرية بشعورها
ودموعها وسرورها وطموحها وغرورها
لم تمش في دنيا الكآبة والتعاسة والعذاب
فترى على أضواتها مافي الحقيقة من كذاب
(ص : ١٦٣)

لتأكد - في النهاية - صورة الشاعر الذي « يتخذ من خياله أجنحة نارية ترفرف في ذلك العالم الشعري الذي

* بياض في الاصل

تتراقص من حوله أشعة الطفل وضباب الصباح » (الخيال الشعري / ٩١)

١-٣

ان الأبعاد الدلالية التي يقترن بها الخيال في شعر الشابي تتجاوب مع التصورات المثالية التي ينطوي عليها المفهوم في كتابه . واذا كانت الثنائية التي يتعارض فيها الخيال الشعري ، و « الخيال الصناعي » تتميز في الكتاب ، لتؤكد اقتران الاول بالنشاط الروحي للابداع ، وتؤكد اقتران الثاني بالمظهر المادي لهذا النشاط ، فان هذه الثنائية تفسرها وتتضح بها صورة « الشاعر » في شعر الشابي ، خصوصا حين يصبح الشاعر قرين هذا الطائر السماوي ، في حركته ما بين الاعلى والادنى ، وفي حنينه الدائم الى عالم الروح وغربته بين عالم المادة . واذا كانت هذه الثنائية تتضمن - في الكتاب - بعدا صوفيا يصل بين روح الانسان وروح الكون خلال الخيال الشعري ، فان تجليات هذه الثنائية تعود لتؤكد : في الشعر - سمو الشعور على العقل ، وسمو « دنيا الخيال » على « دنيا الناس » ، لتصبح الدنيا الاولى - للخيال الشعري منبع البراءة والنقاء ، ومجال التحليق والسمو ، وقرينة التوحد والعودة الى الاصل .

وتتجاوب كل هذه الابعاد - في نهاية الامر - داخل السياق الرومانسي الواسع الذي يصل الشابي بمن سبقه من ممثلي « المدرسة الحديثة » ، ليعود هذا السياق فيمايز بين مفاهيم هذه المدرسة ونقائضها التي تتجاوب - بدورها - في السياق المعارض للمدرسة القديمة . ولكن الأمر لا يقتصر - في هذا التمايز - على المفاهيم التي تحدد التصورات الخلافية حول طبيعة الخيال أو فاعليته ، في الشعر الذي تبدعه كل مدرسة ، بل يتجاوز الأمر ذلك الى مفاهيم أساسية أخرى ، ذات طبيعة تأويلية توجه العمليات التي تتضمنها قراءة التراث السابق ، بحثا عن نوع الخيال الذي تؤكده - أو تتصوره - كل مدرسة على حدة .

والفارق بين كتاب محمد الخضر حسين وكتاب الشابي فارق تأويلي ، من هذا المنظور الأخير ، ذلك لأن كلا الكتابين يصوغ مفهومه الخاص عن الخيال ، على أساس من ممارسته النظرية والابداعية في الحاضر ، ويحاول - في الوقت نفسه - أن يقرأ هذا المفهوم في تراثه الشعري الذي يستند اليه في الماضي ، وعلى نحو يغدو معه تأويل الماضي وجها آخر من أوجه قراءة الحاضر .

واذا كانت « المدرسة القديمة » التي ينتمي اليها محمد الخضر حسين تلوذ بصورة من التراث ، تعول عليها في فرض ثبات الماضي على تحول الحاضر ، على أساس من قداسة ما تسميه « الاسلوب العربي الصميم » ، وضروبه المحدودة « في الخيال » ، فمن الطبيعي أن يعود ممثلو المدرسة الحديثة ، الى هذا التراث ، ليعيدوا اكتشافه من ناحية ، ويهدموا الصورة الجامدة لهذا « الاسلوب العربي الصميم » وضروبه المحدودة « في الخيال » من ناحية ثانية . والفعل الأول قرين البحث عن الأصول الحية التي تدعم حركة الجديد وتخلقه ، ليتصل التمرد على الحاضر بتجليات التجدد في الماضي ، والفعل الثاني قرين عملية النفي التي ينفي بها الجديد (المحدث) نقيضه (القديم) فيدمر أصوله الجامدة في الماضي ، ليدمر فروعه الممتدة في الحاضر . وكلا الفعلين يتضمن موقفا تأويليا ، بالمعنى الذي يجعل قراءة الماضي تتحرك على أساس من قراءة الحاضر ، أو للمعنى الذي يجعل العناصر الحية أو الجامدة - في التراث - تتحدد على أساس من تجاوبها الضمني - أو الظاهر - مع العناصر الحية أو الجامدة في الحاضر ، فتصبح قراءة التراث - في آخر الأمر - تأويلا له ، على أساس من موقف محدد في الحاضر ومنه على السواء .

وينتمي كتاب الشابي « الخيال الشعري عند العرب »

الى جانب النفي في قراءة الماضي ، ذلك لأن الكتاب ليس سعيا وراء اكتشاف الأبعاد الايجابية أو الأصول الحية المتجددة في الشعر العربي القديم ، بل الكتاب ـ في جانبه النظري ـ مواجهة ضمنية للعناصر المفهومية الجامدة التي يمثلها كتاب محمد الخضر حسين في الحاضر ، خصوصا تلك العناصر التي رأى فيها الشابي أساس هذا « الأسلوب العربي الصميم » الذي يفرض به أمثال محمد الخضر حسين سطوة الماضي على الحاضر . وكما تتخذ هذه المواجهة خاصيتها التأويلية التي تؤكد سلب الماضي في علاقته بالحاضر ، تؤكد المواجهة ـ بالقدر نفسه ـ حركة الحاضر في علاقته بالمستقبل .

ويتحرك كتاب الشابي ـ من هذا المنظور ـ ليقدم قراءة للتراث الشعري . قراءة تتحرك على أساس من اطار مرجعي محدد سلفا ، تبدأ منه لتعود اليه ، نافية القيمة عن كل ما يتنافر مع عناصره ، أو يعرقل بلورة المستقبل الواعد الكامنة في داخله . ومنطلق هذه القراءة هو البحث « عن الخيال الشعري عند العرب » ومجالها حقول ابداعية ثلاثة تنطوي على « الاساطير » و « الطبيعة » و « المرأة » ونوع أدبي مستحدث هو « القصة » ولا شك أن اختيار هذه الحقول له دلالته التي تتصل بالاطار المرجعي للقراءة . وتؤكد عناصره المتميزة في السياق الرومانسي العام ، كما أن اختيار « القصة » دون « المسرح » له دلالته المماثلة واذا كان الهدف القريب من القراءة هو الوصول الى « فكرة عامة عن الأدب العربي » فان الهدف البعيد هو محاولة تحديد « الروح العربية » التي ينطوي عليها هذا الأدب ، ومن ثم قيمة هذا « الأسلوب العربي الصميم » الذي يصدر عنها . ولكن هذا الهدف الأخير لا يتحقق الا من خلال عملية مقارنة ، يوضع معها الأدب العربي ازاء نقيض له ، على نحو يكشف فيه كل نقيض عن حسن أو قبح نقيضه . والنقيض ـ في هذا السياق ـ يمثله بعض النتاج المترجم للرومانسية الاوربية (من مثل ترجمة السباعي « أبطال » كارلايل ، أو ترجمة الزيات ، الام فرتر ، جوته و ، رفائيل ، لامرتين . . . الخ) .

واذا كانت بداية القراءة تنطلق من الخيال (نهر الانسانية الجميل الذي أوله الروح وآخره الله) ومن المتخيل (الطائر السماوي الذي يؤثر دنيا الخيال على دنيا الناس) فالنهاية معروفة سلفا ، بل هي متضمنة في حركة البداية نفسها . والأمر صحيح بالقدر نفسه في عملية المقارنة التي يتحول فيها النقيض الغربي الى طرف أعلى ، يمثل بؤرة الاشارة المرجعية للفهم أو الحكم في ثنائية جديدة ، تتعارض فيها « رومانسية » المدرسة الحديثة مع « الأسلوب العربي الصميم » للمدرسة القديمة ، أو تتدابر فيها « الروح العربية » و « الروح الغربية » .

وعندئذ ، تغدو أساطير العرب من قبيل الاساطير الجامدة ، فهي « جافية لم تفقه الحق ولا تذوقت لذة الخيال » وهي « أوهام معربدة شاردة لا تعرف الفكر ولا اشتملت على شيء من فلسفة الحياة » (ص ٣٨) . و « من المحال أن يجد الباحث فيها ما ألف أن يجده في أساطير اليونان والرومان من ذلك الخيال الخصب الجميل ومن تلك العذوبة الشعرية التي تتفجر منها الفلسفة الناعمة تفجر المنبع العذب » (ص ٢٣) .

أما الطبيعة فان شعراء العرب لم ينظروا اليها « نظرة الحي الخاشع الى الحي الجليل » وانما كانوا ينظرون اليها نظرتهم الى رداء منمق وجماد جميل و « مثل هذه النظرة لا ينتظر منها أن تشرق بالخيال الشعري الجميل » (ص ٧٦) وتظهر المقارنة بين الشعر العربي المترجم من الشعر الغربي ـ من هذا المنظور ـ الفارق « بين الرنة العربية الساذجة البسيطة وبين الرنة الغربية العميقة الداوية » (ص ٦٥) . ويرجع هذا الفارق الى أن

الشاعر العربي كان اذا عن له مشهد جميل عمد الى رسمه « كما أبصره بعين رأسه لا بعين خياله .. كأنما هو آلة حاكية » . أما الشاعر الغربي فانه يفتح مغاليق نفسه ازاء موضوعه ، ويتأمل مغزاه في الوقت نفسه . و « هذا هو علة ما نحسه من أن الصوت الغربي أقوى دويا وأبعد رنينا من الصوت العربي الخافت الضعيف ، لأن الصوت الغربي هو لحنان مزدوجان في آن واحد ، لحن يتصل بأقصى قرار في النفس ، ولحن يتصل بجوهر الشيء وصميمه ، أما الصوت العربي فليس مصدره النفس ولا جوهر الشيء ولكن مصدره الشكل واللون والوضع ، وشتان بين القشرة واللباب » (ص ١١٣) .

واذا انتقلنا من الطبيعة الى المرأة ، والصلة بينهما وثيقة ، فالنتيجة واحدة « لا سمو فيها ولا خيال » (ص ٧٦) ذلك لأن نظرة الأدب العربي الى المرأة « نظرة دنيئة سافلة منحطة الى أقصى قرار المادة ، لا تفهم من المرأة الا أنها جسد يشتهي ومتعة من متع العيش الدنى .... أما تلك النظرة السامية التي يزدوج فيها الحب بالاجلال والشغف بالعبادة ، أما تلك النظرة الروحية العميقة التي نجدها عند الشعراء الآريين فانها متعدمة بتاتا أو كالمتعدمة في الادب العربي كله » (ص ٧٢) .

ولا يبقى بعد ذلك سوى « القصة » ولم يعرف العرب منها الا ما كان الغرض منه « اللذة والامتاع » أو « النكتة الأدبية والنادرة اللغوية » أو الحكمة وضرب المثل « وكلها أنواع قد تشبع الفهم في تصنع اللغة (المقامات) أو تصنع الحكمة (كليلة ودمنة) أو تسطح الحواس (قصص ابن أبي ربيعة الشعري) ولكنها أبعد ما تكون عن « الخيال الشعري » لأن العرب لم تجشم نفسها ـ في القصص ـ السبل الغامضة المتعرجة التي تغوص الى أعماق الروح بل آثرت « تلك الطريق المنبسطة ... العارية التي سارت عليها أساطير العرب وآدابهم » (ص ١٠٢) .

ومعنى ذلك كله أن الادب العربي ـ في مجمله أدب « لا سمو فيه ولا الهام ولا تشوف الى المستقبل ولا نظر الى صميم الأشياء ولباب الحقائق » (ص ١٠٣) يضاف الى ذلك أن كل ما أنتجه هذا الأدب ـ في مختلف عصوره ـ « ليس له من الخيال الشعري حظ ولا نصيب » و « أن الروح السائدة في ذلك هي النظرة القصيرة الساذجة التي لا تنفذ الى جواهر الاشياء وصميم الحقائق (ص ١٢١) .

قد تدمر هذه النتيجة الهالة التي أحاطت بهذا « الأسلوب العربي الصميم » الذي تلح عليه « المدرسة القديمة » ولكن النتيجة نفسها تنفي القيمة عن الأدب العربي القديم كله لتجعل منه نتاج « روح عربية » لم يكن لها الا أسوأ الأثر « في اضعاف ملكة الخيال الشعري » (ص ١٢٢) وأخص خصائص هذه الروح أنها تنطوي على نزعة « خطابية مشتعلة » ونزعة « مادية محضة » والخيال الشعري نقيض النزعة الخطابية بطبعه ذلك لأن هذا الخيال حركة للنفس المتأملة والشعور العميق ، والخطابة حركة للسان المندفع والانفعال العابر . و « النزعة المادية » أعدى أعداء الخيال ، بكل ما يتضمنه الثاني من سمو نوراني وشفافية روحية . واذا كانت النزعة المادية لا تعد الشاعر شاعرا الا اذا حاكى الحواس وخاطب الغريزة فالنزعة الخيالية ـ في المقابل ـ « لا تعتبر الشاعر شاعرا الا اذا كان عالما سحريا لا تنتهي أطيافه وخيالاته ولا أضواؤه وظلماته ، وتشعر فيه نفس القارىء أنها قد ارتفعت الى ما وراء الغيوم وما خلف النجوم » [٣٩] . واذا كانت النزعة الخطابية قد أثمرت « كثرة المترادفات » ـ « في الشعر العربي » و « الميل ..

(٣٩) آثار الشابي ، ص ١١٨ .

الى الايجاز » ، و « وحدة البيت » فان النزعة المادية قد أثمرت النظر الى الشعر بوصفه « وسيلة للهو وتزجية للفراغ » كما أثمرت كل هذا التلاعب الشكلي بالكلمات والأساليب .

وتأتي عملية المقارنة أخيرا - لتوضح المزيد من الخصائص السالبة التي يلصقها الشابي بالروح العربية بالقياس الى نقيضها الاعلى ، فتسمع :

- « الروح العربية لا تستطيع أن تنظر الى الاشياء كما تنظر اليها الروح الغربية في عمق وتؤدة . وسكون لأنها مادية تقنعها النظرة العجلى التي تقنع بالسطح دون الجوهر واللباب » (ص ١١١) .
- « الروح العربية متكتمة لا تسمح للنور أن يلامس أحلامها ، ولا الظلمة أن تعانق آلامها . وأما الروح الغربية فهي منبسطة تلقى بأفراحها وأتراحها تحت أقدام الليل وفوق أجنحة الرياح » (ص ١١٩) .

ومن الواضح أن نتائج مثل هذه المقارنة يتضمن هاجسا ملحا ، مؤرقا مؤداه اذا كانت الروح العربية على هذا النحو فمن الافضل أن نستبدل بملامحها السالبة ملامح موجبة ، وأن نستبدل بأسلوبها « العربي الصميم » أسلوبا آخر ينطوي على روح جديدة ، تحمل « طلاقة الحياة والحنين الى المجهول » وبالمثل اذا كان الادب العربي « كلمة ساذجة لا تعبر عن معنى عميق بعيد القرار ، ولا تفصح عن فكر يتصل بأقصى ناحية من نواحي النفس » (ص ١٠٣) فمن الافضل لنا أن نطرح هذا الادب ، وأن نتخل عن اتباعه ، وأن نطلب أدبا جديدا « يعيش بما في أعماقنا من حياة وأمل وشعور ، ويعبر عن « خفقات قلوبنا وخطرات أرواحنا وهجسات أمانينا وأحلامنا » (ص ١٠٥) باختصار « ينبغي لنا ان أردنا أن ننشىء أدبا حقيقيا بالخلود والحياة أن لا نتبع الأدب العربي في روحه ونظرته الى الحياة » (ص ١١٢) .

٣ - ٢

من اليسير أن نصف القراءة التي قام بها الشابي للتراث الشعري بأنها قراءة غير بريئة لا تفارق إطارها المرجعي الذي تبدأ منه لتعود اليه ، ملحة على نفي القيمة عن كل مالا يتجانس معه . صحيح أن كل قراءة هي قراءة غير بريئة في آخر المطاف . وصحيح أن القراءة المحايدة للماضي قراءة مستحيلة ، لأننا لا نفهم الماضي الا على أساس من أنظمة أولية شاملة لفهم وجودنا نفسه ، في الحاضر الذي نحياه . (٤٠) ولكن ذلك كله لا يعني الغاء الوجود الموضوعي المستقل للماضي المقروء ، بل تأكيد فاعلية الذات القارئة في ادراكها موضوعها المستقل عنها فحسب .

ومن المؤكد ان الوجود الموضوعي للماضي المقروء قد شحب الى أقصى درجة في قراءة الشابي ، وأن العلاقة بين الذات القارئة وموضوعها قد اختلت اختلالا بينا ، بل تحولت العلاقة بينهما الى علاقة تعارض ، تذكر بعلاقة الاعلى والادنى ، تلك العلاقة التي تنافر فيها « النبي المجهول » مع شعبه الجامد ، ليعود فيتدابر - هذه المرة - مع تراثه « المادي » و « الخطابي » ، ولذلك تحول وجود الماضي المقروء الى اسقاط سالب لصورة الذات القارئة . أعني أن هذه الذات قد نفت القيمة عن موضوعها عندما لم تدرك صورتها فيه . فنفيها القيمة عن الموضوع - بهذا المعنى - نفي لوجوده الذي لا يحمل - أو يعكس - صورتها في حقيقة الامر .

(٤٠) راجع :

— R.E.Palmer , Hermeneutics , North Western Univ . press 1969 , p. 10 .

والأساس المعرفي الذي تقوم عليه هذه القراءة ذو صلة بالأساس المعرفي الذي يصل الرومانسية بالتصوف ، والذي تتضمنه هذه الأسطر من جبران : (٤١)

كل مافي الوجود كائن فيك وبك ولك . .
كل مافي الوجود كائن في باطنك
وكل مافي باطنك موجود في الوجود

وقراءة الشابي تستنطق التراث الشعري على أساس من عملية ادراكية لا تختلف - في جذرها - عن العملية التي تجتلي بها الأنا - المتضمنة في أسطر جبران - ذاتها في موضوعها ولكن الذات - في قراءة الشابي - تنفي القيمة عن موضوعها لأنه لم يعكس صورتها وتنفي وجوده المستقل لأنه لم يستجب الاستجابة المرآوية المباشرة التي توحد بينها وبينه .

وعلينا أن نلاحظ - في الوقت نفسه - أن هذه الأنا التي تنطوي عليها قراءة الشابي لم تكن تفتش عن صورتها في التراث الشعري ، من حيث هو معطى مستقل قابل للاكتشاف في ذاته ، ويمكن أن يتضمن - بذاته - السالب في مقابل الموجب ، في أي نوع من أنواع القراءة بل كانت هذه الأنا تفتش عن صورتها في تراث جاهز ، سبق تصنيعه من قبل ، في كتابات محمد الخضر حسين وأمثاله من ممثلي المدرسة القديمة . ولذلك فان نفي القيمة الذي تقابله في كتاب الشابي ليس نفيا للتراث المستقل الذي نعرف بعضه ، أو نحتج ببعضه على الشابي بل هو نفي لتراث سابق التجهيز - في كتابات الاحيائيين ومختاراتهم الشعرية على السواء .

ويبدو أن الشابي لم يلتفت - في حماس معارضته كتاب محمد الخضر حسين - الى الفارق الحاسم بين ما هو سابق التجهيز ، ابتداء ، وما هو معطى مستقل ، يتضمن احتمالات تأويلية متعددة . ولذلك قرأ الشابي تراث محمد الخضر حسين والمدرسة القديمة أكثر مما قرأ تراثه هو أو تراث المدرسة الحديثة ، ونظر الى التراث الاول على أساس النفور من الخيال الصناعي وايثار الخيال الشعري ، فكانت النتيجة قرينة النفي المطلق لذلك التراث الذي يستند اليه محمد الخضر حسين وليس هذا التراث الذي كان يمكن للشابي أن يعثر فيه على مجلى ذاته القارئة . ولم يكن من قبيل المصادفة - والامر كذلك - أن تتسرب في أوصاف الشابي التي تنفي القيمة عن ذلك التراث الاول كثير من الاوصاف التي استخدمها العقاد على وجه التخصيص في نفي القيمة عن شعر شوقي والمدرسة القديمة (ولنتذكر - على سبيل المثال - « الولوع بالأعراض دون الجواهر » و« اللباب » و« القشور » و« التفكك » وغيرها من المصطلحات الوصفية المتكررة في « الديوان ») .

وعلى أي حال ، فان الجوانب السالبة - في قراءة الشابي - لا ترجع الى الحاح - معارضة كتاب محمد خضر حسين ونفي قيمة تراثه فحسب ، اذ هناك جوانب أخرى تقودنا الى السياق الواسع الذي يمكننا من تأمل الدوافع التي تتحرك بها قراءة الشابي ، من منظور تجاوبها مع دوافع مشابهة لقراءات مغايرة .

ولنتذكر - ونحن نعرض لهذا السياق الواسع - أن الذين ثاروا على الشابي ، بعد أن ألقى محاضرته عن « الخيال الشعري » ونشرها كتابا ، كانوا يصلون بينه وبين أعلام المدرسة الحديثة ، ويرددون الاتهام نفسه الذي كان يوجه الى العقاد وطه حسين وجبران . وأيا كان - الاتهام الذي لحق الشابي ، وآذاه فيما توضّح مذكراته ورسائله ، فإن الخلاف بين الشابي وموجهي الاتهام ليس خلافا حول الماضي ذاته في حقيقة الأمر ،

(٤١) جبران خليل جبران ، المجموعة الكاملة (بيروت ١٩٦٤) ص ٥٨٥ .

بل خلاف حول قراءة الحاضر نفسه ، وما يترتب على ذلك من خلاف حول الكيفية التي يمكن بها قراءة هذا الماضي .

أما الشابي ـ وكان في العشرين من عمره ـ فقد كان يعي أنه يعيش في طور من « أطوار الانقلابات الكبرى » التي يريد فيها التاريخ « أن يدور دورته المحتومة الخالدة » وأن الاستجابة إلى المد الصاعد من هذه الدورة الانقلابية للتاريخ تعني « التطور والتحرر والاستحالة » وترتبط بالدوافع التي يتوتر معها الوعي منشطرا إلى شطرين « شطر ملول متبرم بالحاضر وما فيه ، وشطر مشوق طامح الى المجهول وما فيه »[٤٢] .

وعندما يصبح التطلع الى المستقبل ـ في هذا الطور ـ مشوبا بلهفة الوعي على مفارقة كل ما يعوقه من الماضي ، والابحار صوب ما يلوح له من بوارق المستقبل ، تتصاعد حدة احساس الوعي بالعناصر الجامدة في الحاضر من ناحية ، وتسقط هذه الحدة نفسها على الماضي ـ خلال عملية قراءته ـ من ناحية ثانية . ولا يرى الوعي من الماضي ـ والأمر كذلك ـ سوى تجل لما يدعم العناصر الجامدة في الحاضر ، فينفي الوعي قيمة هذا الماضي ، مسقطا بعض الحاضر على كل الماضي ، على أساس من قناعة مؤداها :

« لقد أصبحنا نتطلب حياة قوية مشرقة ملؤها العزم والشباب . ومن يتطلب الحياة فليعبد غده الذي في قلب الحياة . أما من يعبد أمسه وينسى غده فهو من أبناء الموت وأنضاء القبور الساخرة »
(الخيال الشعري : ١٠٦)

ولا تختلف دوافع عملية قراءة الماضي التي انتهى بها الشابي الى هذه النتيجة عن دوافع عمليات القراءة التي قام بها العقاد وطه حسين وجبران للماضي نفسه إلا في الدرجة فحسب . ان الفارق بين هذين النوعين من الدوافع فارق بين توتر الوعي الذي يسقط نفسه على الماضي ، مرة بالسلب وأخرى بالايجاب ، لكن باعث الاسقاط واحد في الحالين ولذلك نفى الشابي القيمة عن الماضي كله ليدفع المد الصاعد في « الدورة الانقلابية » التي يعيها ، وأثبت العقاد وطه حسين وجبران القيمة في بعض عناصر هذا الماضي ، ليدفعوا المد الصاعد للدورة نفسها .

لقد أعاد طه حسين ـ على سبيل المثال ـ اكتشاف أبي العلاء ، وأعاد العقاد اكتشاف المتنبي . ولم تقتصر القراءة ـ عندهما ـ على إعادة الاكتشاف ، بل تضمنت عملية إسقاط لافتة،كان المتنبي تجسيدا للفرد المتميز في تأبيه على الآخرين وتمرده على مجتمعه ، في عصر أصبح « الفرد الفذ » فيه مركز الكون في الاقتصاد والسياسة والفكر والادب ، بل في عصر أصبحت « عبادة بطولة » هذا الفرد موضوعا بارزا في الكتابة (ولنتذكر ترجمة محمد السباعي الباكرة لكتاب كارلايل « الابطال » وصداه اللافت) وكان أبو العلاء نموذجا آخر لهذا الفرد الفذ في اندفاعاته المذهلة ـ بأقصى درجة من القلق والتمرد ـ في عوالم الأفكار والمذاهب والعقائد . ولا يختلف جبران عن صاحبيه إلا على أساس من قلقه الروحي الخاص ، هذا القلق الذي وجد ملاذه وأسقط صورته على ابن الفارض ، وهو فرد فذ آخر « كانت روحه الظمآنة تشرب من خمرة الروح فتسكر ثم تهيم سابحة ، مرفرفة في عالم المحسوسات حيث تطوف احلام الشعراء وميول العشاق وأماني المتصوفين ثم يفاجئها الصحو فتعود الى عالم المرئيات لتدون ما رأته وسمعته بلغة جميلة مؤثرة »[٤٣] .

واذا كانت القراءة التي قدمها الشابي قد اقترنت

---

(٤٢) آثار الشابي ، ص ١١٥ .

(٤٣) جبران المجموعة الكاملة ، ص ٥٦٥ .

بالنفي ، في مقابل القراءة التي انطوت على الايجاب عند العقاد وطه حسين وجبران ، فإن كلا النوعين من القراءة وجهان للوعي نفسه ، في دوافعه المتحدة العلة المختلفة المعلول . كل ما في الأمر أن هذا الوعي يؤكد القيمة في الماضي ليعود فيسلبها منه ، أو العكس ، في نوع من الانقسام الحاد بين أقصى مدى البحث عن نظير قديم وأقصى مدى البحث عن جدة التفرد . ولكن يزيد من حدة الوعي في ـ هذا الانقسام ـ نموذج الآخر ، الذي ينطوي على وعد المستقبل ، كما يطرحه الغرب (المتقدم) على الشرق (المتخلف). ولنتذكر أن الفرد « الفذ » الذي تحولت بطولته الى عبادته ، وفرديته الى ايمان بلا نهاية ، ليس سوى تجلٍ لنموذج هذا الآخر الذي يخايل الوعي المنقسم على نفسه بحلم المستقبل ، ويبشره بقرب وصول « الدورة الانقلابية » ـ في تاريخه ـ الى كمالها . ويقدر اسهام هذا الآخر في حدة التمرد على عناصر الحاضر الجامدة ، بفاعلية التضاد بين المتقدم والمتخلف يسهم هذا الآخر في توجيه قراءة الحاضر والماضي على السواء ، فيتحول الى ما يشبه النموذج الأعلى الذي تتقمصه الذات القارئة لهذا الوعي المنقسم ، في نفيها القيمة عن الماضي كله ـ كما فعل الشابي ـ أو اثبات القيمة لبعض عناصره ـ كما فعل العقاد وطه حسين وجبران .

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يبحث العقاد وطه حسين وجبران عن تجليات مشابهة لنموذج هذا الآخر في تراثهم ، وأن يرد العقاد عبقرية ابن الرومي الى أصله الرومي ، والى ما يتميز به الجنس الآري ـ عن الجنس السامي ـ من عمق وانطلاق في الخيال (هذا التميز الذي أكده العقاد قبل ذلك في تقديمه الديوان الثاني لرفيقه عبدالرحمن شكري ـ ١٩١٣)[٤٤]. ويتحدث طه حسين ـ بعد العقاد ـ عن « تغريب الشعر العربي » الذي قام به شعراء المهجر خصوصا جبران ، ليرى ـ في هذا التغريب ـ « تشريفاً للشعر العربي ورياضة للذوق الشرقي واللغة العربية على أن يسيغا ما لم يتعودا أن يسيغا من قبل »[٤٥].

والعقاد هو الذي قال ـ في تقديم الديوان الأول للمازني ، عام ١٩١٣ ، في القاهرة[٤٦] :

« لقد تبوّأ منابر الأدب فتية لا عهد لهم بالجيل الماضي ، ونقلتهم التربية والمطالعة أجيالا بعد جيلهم ، فهم يشعرون شعور الشرقي ، ويتمثلون العالم كما يتمثله الغربي » .

وطه حسين هو الذي قال ـ في تقديم أطروحته عن « فلسفة ابن خلدون الاجتماعية » ، عام ١٩١٧ ، في باريس[٤٧]:

« إني أعتقد بمنتهى اليقين أن تأثير أوروبا ، وفي مقدمتها فرنسا ، سيعيد الى الذهن المصري كل قوته وخصبه » .

وكلاهما قد تعارك ـ مع الآخر ـ عراكا تقليديا لافتا ، جر اليه الخصوم والانصار ، بعد ذلك ، تحت عنوان « اللاتين » و « السكسون » ، أو تحت قناعين لهذا الآخر على السواء .

وقراءة الشابي لتراثه جانب من جوانب هذا السياق العام ، يتسرب نموذج الآخر فيها ليصبح النموذج الأعلى

(٤٤) لمزيد من التفاصيل راجع :

— M.Abdul-Hai , op. cit , pp . 129 — 134 .

(٤٥) طه حسين ، حديث الاربعاء (القاهرة ١٩٦٢) ٣/١٤٦ ـ ١٤٧ .

(٤٦) ديوان المازني (المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب ، القاهرة) ص ١٣ .

(٤٧) طه حسين ، فلسفة ابن خلدون الاجتماعية ، المجلد الثامن من الأعمال الكاملة (بيروت ١٩٧٣) ص ١١٩ .

الذي تتحدد بالقياس إليه قيمة الماضي الشعري ، فتتحد الذات القارئة بهذا النموذج ، أو تتقمصه ، وتنطلق باحثة في التراث عن ما هو صدى له ، أو ما هو صورة مسقطة لها بعد اتحادها به ، فتنتهي القراءة الى النفي المطلق للقيمة ، وتختتم بنبرة تذكر بالنبرة التي افتتح بها طه حسين كتابه « في الشعر الجاهلي » منذ سنوات ثلاث فحسب ، ولكن على نحو اكثر حدة ، فنسمع :

« ذلك رأيي في الادب العربي وفي موقفنا تجاهه ، أقوله لأنه الحق وإن كنت أعلم أنه سيغضب طائفة كبيرة ممن يؤثرون الحياة في أكناف الدهور الغابرة ، حيث السكينة التي لا تصم الآذان والسبات الذي لا يستفز الحياة ، ولكنني في غنية عن سخط هاته الطائفة من الناس وعن رضاها ، لأنها تقدس كل ماض وتمجد كل قديم لا لأن فيه حقا ونورا ولكن لأن رداء القدم يكسب مهابة الماضي وجلال التاريخ ، أنا في غنية عن مثل هاته الطائفة من الناس » (ص ١٢١) .

من المؤكد أن الشابي كان سيرضي هذه الطائفة التي يتحدث عنها ، لو بدأ بداية شبيهة بالبداية التي انطلق منها احمد شوقي ـ النقيض الاحيائي في الابداع ـ عندما قال (في العام الذي صدر فيه) « الديوان » للعقاد والمازني) :[48]

واللهِ ما موسى وليلاته ... وما لمرتين ولا جيرزيل
أحق بالشعر ولا بالهوى ... من قيس المجنون أو جميل
قد صوروا الحب وأحداثه ... في القلب من مستصغر أو جليل
تصوير من تبقى دمي شعره ... في كل دهر وعلى كل جيل

فيفضل قصائد جميل بثينة على « ليالي » ألفرد دي موسيه وقصائد مجنون ليلى على قصتي لامرتين « جيرازيلا » و (رفاييل) أو يقول كلاما شبيها بما قاله محمد الخضر حسين قبله بسبع سنوات عندما قارن ـ في كتابه ـ بين تشبيه لفيكتور هوجو وتشبيه لمعروف الرصافي . ولكن الشابي صدم هذه الطائفة ، عندما عارض كتاب محمد الخضر حسين ونقض نظرته الى الخيال ، وعندما تصاعد بلامرتين ـ ومن شابهه بالطبع ـ الى أعلى عليين ، وهبط بشعر أمثال المجنون وجميل الى أسفل سافلين ، ونفى أن يكون العرب قد صوروا الحب وأحداثه في القلب ، من مستصغر أو جليل فهم جفاة غلاظ الأكباد ، ساديون ، لا ينظرون إلى المرأة الا بوصفها لعبة للهو الجسد . وهل نجد بين هؤلاء العرب فيما يقول الشابي ـ شاعرا « يجد في محبوبته تلك الجمال الروحي المجسد » كما يقول لامرتين ؟ (ص : ٩٠)

والاجابة عن سؤال الشابي معروفة ، تردنا الى « الوسط الطبيعي » الذي حرم العرب من « النظرة الروحية العميقة التي نجدها عند الآريين » من ناحية ـ والى النزعة المادية التي أجدبت الخيال ـ نهر الانسانية الجميل الذي أوله الروح وآخره الله ـ من ناحية ثانية ـ والشابي ـ في كلتا الناحيتين ـ تلميذ مخلص للعقاد (أبيه الفكري) وجبران (أبيه الروحي) فالأول علمه أن الجنس الآري صانع أساطير وشعب خيالي ، بحكم وسطه الطبيعي الذي يوحد بين الجميل والجليل ، والثاني علمه أن « الانسان كائن منتصب بين اللانهاية في باطنه واللانهاية في محيطه ، وأن للتخيلات رسوما كائنة في سماء الآلهة تنعكس على مرآة النفس » .[49]

(٤٨) محمد صبري ، الشوقيات المجهولة (القاهرة ١٩٦٢) ٢ / ١٧٣ .
(٤٩) جبران ، المجموعة الكاملة ، ٤٨٨ ـ ٢٩٢ .

حول الاغتراب الكافكاوي
رواية "المسخ" نموذجاً

ابراهيم محمود

هناك من يقول : البداية دائماً صعبة ، اذ أنها تعتبر مفتاح الموضوع المطروح للمناقشة ، أما أنا فأرى أن المواضيع المجردة الادبية بصورة خاصة ، يمكن ايجاد أكثر من مفتاح واحد للدخول الى قلب الموضوع ، شريطة وجود رابطة بينه وبين المشكلة المطروحة للمناقشة والمطلوب ايضاحها ، وبالنسبة لموضوعي هذا ـ وأعتقد أنه متشعب ورحب جداً ـ يمكن استخدام أكثر من مفتاح واحد للوصول الى لب المشكلة ورأيت هذه الكلمة ـ لأندريه جيد ـ من كتابه (ثيسيوس) مناسبة لذلك ، حيث يقول على لسان احدى شخصياته (ولكن ما سر هذا كله أيها الاله الواضح ؟[1] ما أصل هذا العناء ؟ ما أصل هذا الجهد ونحو ماذا ؟ ما علة الوجود ؟ وما علة البحث عن علة لكل شيء ؟ كيف نتجه ؟ وأين نقف ؟ متى نستطيع أن نقول لقد انتهى كل شيء أمين ، كيف الوصول الى الاله حين نبدأ من الانسان ؟ واذا بدأت من الاله فكيف أصل الى نفسي ؟ ولكن أليس من الممكن أن يكون الاله من صنع الناس كما أن الناس من صنع الاله ؟ في مفترق الطريق هذا ، في قلب هذا الصليب يريد عقل أن يثبت .

علام تعبر هذه الأسئلة ؟ انها تعتبر عن معاناة الانسان ، وهو مرمي في هذا الكون الواسع الشاسع ، وتعبر أيضاً عن فضوله لمعرفة كل شيء ، وعن قلقه المرتبط بعمره المحدود .

باختصار انها تعبر عن لا معنى الحياة عنده ، ولكن هل هذا هو كل شيء ؟ ألا يمكن أن نربط استفهاماته بالمزيد من استفهامات أخرى ، ونقترب من اطار الواقع أكثر خارجين عن دائرة التجريدات . ألا يمكن أن نربط العناء بجذر مغروس في قلب الواقع الاجتماعي وكذلك الجهد ؟ ألا يمكن ربط السؤال المتعلق بسر نهاية الوجود أو بدايته بالواقع بالذات ؟ ألا يمكن ايجاد أسس واقعية لكل الأسئلة التي تحلق فوق مستوى العلاقات الاجتماعية ، دائرة في فلك من الأفكار المجردة ؟ هذه

---

(١) جيد أندريه : أوديب وثيسيوس ، ترجمة : طه حسين ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط ٣ ، أيلول ، ١٩٧٧ ، ص ١٦٨ .

الأسئلة هي التي ستكون نقاطا مضيئة في بحثنا هذا . .
ولكن قبل كل شيء لا بد من توضيح نقطة معلقة بسر الوجود الانساني وهي أن الانسان مهما اكتسب معرفة ومهما نما وقوى ، يبقى هناك شيء ما يقلقه يدخل في نسيج وجوده - بالمعنى الوجودي للكلمة ، ولعل هذا الشيء هو باق الى الأبد - انه السؤال عن معناه كانسان ، محدود القوة نسبي في معرفته - مهما كانت ألمعيته - قصير في عمره بالقياس الى عمر الانسان - وهذه النقطة هي التي أوجدت وولدت - ما ندعوه بالاغتراب - فالانسان يعيش الاغتراب قليلا أو كثيرا ، بل يعيش فيه الاغتراب . . . وخاصة في مجتمعنا المعاصر . . .

ومادام عمر الاغتراب هو عمر الانسان ، فلا يمكن أن نتناوله من كل جوانبه ، في كافة مجالات المعرفة في الفلسفة والفن والأدب والثقافات المختلفة - وخاصة في مقال محدود كمقالنا . . . وهو الذي خصصت له كتب ومجلدات ، حيث يندر أن نقرأ كتابا مهما كان طابعه ومضمونه ، دون العثور على جذر من جذوره ، ويندر أن نسمع كاتبا أو مفكرا أو ناقدا . . . الخ يحدثنا عن موضوع ما ، دون أن نجد فيما يحدثنا عنه ، عن مرتكز من مرتكزاته . . . أن الاغتراب من طبيعة الانسان ، بل يمكن القول - والتوكيد على ذلك - أنه دافع أساسي من دوافعه ، وهو يختلف من انسان لآخر ، ومن عصر لآخر ، وذلك لأنه يتلون بطبيعة صاحبه ، وبطبيعة المجتمع بما فيه من مؤسسات سائدة ، وبطبيعة العصر بقيمه وأعرافه ومعارفه - وما دام الاغتراب متشعب الجوانب ويمثل هذه الشساعة ، فلا يمكن أن نفيه حقه بحثا وتحليلا وتوضيحا ، وخاصة أنه يعتبر من أعقد القضايا والمشكلات التي يواجهها الانسان - المعاصر خاصة وهو ما سنوضحه لاحقا - كما أنه شديد التأثير في الانسان . . حيث نجد كل شخص له موقف محدد تجاهه يتعلق - بمنظوره للحياة بكل جوانبها المختلفة . .
ولهذا كان التحديد بسبب :

١ - تعيين الأسس التي يمكن الاعتماد عليها ، وهي قائمة أساسا على - أرض الاغتراب .

٢ - عدم الولوج في متاهات ترهق الفكر وتخلخل الموضوع وتبعث على الفوضى .

٣ - معرفة الطريق بكل ما فيها من صعوبات ، ومحاولة دراستها ، وتحديد ما يمكن مساعدتنا على المشي فيها - من معلومات وشواهد - أي عناصر ارتكاز - تجعل الموضوع حيا - وكافكا هو موضوع المناقشة - وهو من أكثر الكتاب فرادة وغرابة وتميزا في علاقتهم بالاغتراب وتعاملهم معه ، وارتباطهم به - بل هو من أكثر الكتاب غموضا ومبعثا للتساؤلات العديدة التي ترتبط به .

١ - كونه يهوديا .

٢ - كونه كان على الاطلاع بكل ما يدور من أحداث سياسية - على الساحة العالمية - العربية خاصة - والفلسطينية بصورة أخص باعتبارها كانت (طريدة) الامبريالية وربيبتها الصهيونية - وهذه النقطة تعتبر من أخطر النقاط في حياته وفي منهجه الادبي ونتاجه الفكري ، التي يتناولها النقاد في دراساتهم له .

٣ - كونه يتميز بفرادة في اسلوبه الادبي وفي غموض نصوصه .

٤ - كونه عايش أخطر الأحداث السياسية والأزمات الاقتصادية والاجتماعية التي شهدها العالم في الثلث الأول من القرن العشرين وخاصة تتويج الرأسمالية بالامبريالية وظهور الثورات التحررية الكبرى في هذا القرن والمجابهة بين الدول المستعمرة والدول المستعمرة ، وقد تأثر بها وأي تأثير في حياته كلها .

٥ - وباعتبار أن كافكا كان مجموعة علامات استفهام كبرى . . سنحاول أن نحدد الموضوع أكثر - دراسته في جانب معين من جوانبه .

حتى نستطيع أن نحدد ما نريد - أي دراسة روايته - المسخ - فقط - ولكن هذا لا يعني أننا سنهمل الجوانب الأخرى من حياته ، والمرتبطة بنتاجه الأدبي ، بل سنحاول توضيحها باختصار ، ونعود اليها بين الحين والآخر حين يتطلب الأمر ذلك - وهو لابد منه - لأن مجموع ما ينتجه الكاتب أو الفنان بشكل عام ، هو يشكل بناء واحدا متكاملا ، كل لبنة ترتبط بالأخرى

ارتباطا عضويا ، والا فلا يمكن الوصول الى نتيجة تعطي وضوحا للمشكلة المطروحة والمطلوب توضيحها واستجلاؤها ، كما أنه لابد وقبل كل شيء من تحديد ـ الاغتراب ـ وماذا يعني ـ لنقل : وضع مقدمة تاريخية عنه ، وهو ما يعطي لموضوعنا بعدا أعمق واستجلاء أكثر ـ كما أن الذي دعانا الى ذلك هو كثرة الدراسات التي تناولته من جانب علاقته : بالصهيونية ـ هل هو يهودي أم صهيوني ؟ ـ ٢ ـ هذه الدراسات التي ركزت أكثر ما ركزت على بعض الجوانب في نتاجه تحت تأثير فكرة مذهبية محددة ، واعتماد رؤية ذاتية نحو ذلك وخاصة قصته (بنات آوى وعرب) وبعض شذرات من مذكراته كما جمعها ونسق فيما بين فقراتها ـ صديق كافكا اليهودي (ماكس برود) ـ أما لماذا ـ المسخ تحديدا باختصار ـ لأنني لم أجد الا القليل من الكتاب الذي تناولوها ـ بل جاء ذلك بإشارة شبه عابرة ـ وحتى اذا كان قد سلط عليها الضوء فهو ضوء معتم . . وقد وجدت في ذلك فرصة سانحة لاستجلاء جوانبها . . فهي غنية جدا بعناصرها وأفكارها وعمق شخصياتها وغموضها أيضا ـ اذاً يمكن ترتيب الموضوع على الشكل التالي :

١ ـ حول الاغتراب بشكل عام .
٢ ـ كافكا والاغتراب بشكل عام أيضا .
٣ ـ دراسة الاغتراب في روايته ـ المسخ .

١ ـ حول الاغتراب بشكل عام :

أ ـ حول تعريف الاغتراب :

يمكن القول أن من أصعب المشاكل التي تعترض الانسان ، هي تلك المسائل التي لا يمكن اعطاؤها حلا قاطعا والجزم بذلك ، وخاصة اذا كان الجدل حولها دائرا بين مفكر وآخر ـ والاغتراب من أكثر المسائل اثارة للجدل ، لا بسبب غموض معناها ، بل بسبب التعريفات الكثيرة التي وضعت لها وبسبب اتساعها وكثرة استعمالها ، ولكن هل معنى ذلك أننا لا نستطيع أن نبحث عن جذور هذه الكلمة (الاصطلاح) ؟ يمكن ذلك . ولكن لابد من القول : تبقى العملية اجتهادا ، ويبقى الباب مفتوحا أمام الآخرين ـ تجاهها ، فالمجردات الفلسفية ليست قوانين عملية ، انها قابلة للتطوير مع اتساع المعارف الانسانية ، وتقدم الوعي البشري ، من جهة أخرى يمكن القول : صحيح أن كلمة الاغتراب تشكل مجالات عدة الا أنها لابد أن تشترك في نقطة واحدة تعود اليها في النهاية ، وهو ما سنوضحه . . . . في كتابه (الاغتراب) يبحث ـ ريتشارد شاخت ـ في معنى الاغتراب ، ويمكننا توضيح ذلك باختصار في النقاط الآتية :

١ ـ الاصل اللاتيني لكلمة اغتراب هو Alienation واحد استخدامات هذه الكلمة يرتبط بما يتعلق بالملكية أي أن فعل Alienate يعني نقل ملكية شيء ما الى شخص آخر .

٢ ـ يمكن لفظ الاغتراب بمعنى الاضطراب العقلي ـ فالمغترب قد يكون فاقدا وعيه أو مشلولا أو هناك قصور في قواه العقلية أو حواسه (كنوبات الصرع مثلا) .

٣ ـ هناك استخدام آخر للاغتراب بمعنى الغربة بين البشر ففعل Alienare يفيد معنى التسبب في فتور علاقة ودية مع شخص آخر أو في حدوث انفصال . . الخ .

٤ ـ ترتبط كلمة الاغتراب بالغربة Entfremdung وهذا الأصطلاح يعني التغريب verfremdung (وسوف توضح لاحقا معنى التغريب عند برشت) أو السطو أو السلب ـ وهو يضع اللفظ الالماني fremd مقابل اللفظ اللاتيني alienus واللفظ الانجليزي alien حيث يعني الانتهاء الى آخر أو التعلق به (٢) . . . . . الخ .

بقي أن توضح معنى كلمة الاغتراب في اللغة الفرنسية ـ وهو ما يزيد من وضوح الكلمة . . الاغتراب

(٢) شاخت ريتشارد : الاغتراب ـ ترجمة : كامل يوسف حسين ـ المؤسسة العربية ـ بيروت ـ ط ـ ١٩٨٠ ـ انظر ـ «الخلفية اللغوية والفكرية والاغتراب» ص ـ ٦٣ ـ وما يلي ذلك .

يقابل Alienotion وهذه الكلمة بالذات تعني النفور أحيانا ـ فالنفور بين شخصين يعني أن كلا منها غريب عن الآخر ، أي يعيش حالة اغتراب وأحيانا الكراهية فالنفور يرتبط بالاغتراب ويولد الكراهية ، وأحيانا ثالثة ـ العداوة فالاغتراب يرتبط بالعداوة ، أو يولدها . . وتعني هذه الكلمة أيضا (ارتهان أو استلاب أي : حالة شخص يصبح بفعل ظروف خارجية : اقتصادية أو سياسية عبدا للأشياء ويعامل هو نفسه كشيء[٣]) وهذه الكلمة مرتبطة بلفظ Aliene الذي يعني (معتوه) أو (مختل) فما دام الشخص مختلا عقليا فهو مغترب عن ذاته وعن العالم الخارجي ، ومرتبطة بفعل Aliener الذي يعني ملّك أو تنازل عن . . أو باع . . الخ ـ فالمغترب يعاني من نقص في شخصه وقد يكون في عقله ، أو مرتبط بحق من حقوقه . . وهذا يعني أنه مستلب نتيجة هذا النقص أو هذا التملك . . . ونتيجة لما سبق يمكن تثبيت النقاط الآتية المتعلقة بالاغتراب من خلال الأمثلة :

١ ـ لنفترض أن (س) هو عامل و (ص) رب عمل مستغل . يصبح عندئذ توضيح حالة الاغتراب المتعلقة بها على النحو التالي :

ان (س) مغترب عن كل ما يقوم به من عمل ، كما أنه مغترب عن كل ما يصدره رب العمل من قرارات تتعلق بالعمل ـ باعتبارها تجسد مصلحته فقط ، وهو كذلك مغترب عن ـ الآخرين ـ الذين يعمل معهم ـ بسبب الجو اللا انساني الخانق الذي يحتويهم ـ وعن رب العمل نفسه ، لأنه لا توجد أية رابطة بينها ، سوى رابطة الكراهية والحقد والعداوة ، وهذه من مولدات الاغتراب بالذات كما أن رب العمل يعتبر مغتربا عن العمال ، لأنه يجسد الملكية في ذاته ، وهو مصدر الكراهية فالقرارات التي يصدرها تمثل مصلحته الأنانية باسم الملكية . . ولذا هو مغترب عن ذاته أيضا كانسان يشعر بعذابات ـ الآخرين ـ ومعاناتهم ويعرفها .

٢ ـ مثال آخر على حالة أخرى من حالات الاغتراب وشرحه بعدئذ : (س) مواطن عادي في مجتمع (ص) تمتاز قوانينه بأنها تمثل مصالح أقلية أو فئة محدودة من عامة هذا المجتمع . في هذه الحالة لا توجد أية علاقة بين (س) و (ص) سوى كون (س) يعيش في (ص) وكون (ص) يضم (س) بين ظهرانيه وتوضيح حالة الاغتراب لـ (س) يصبح على الشكل التالي :

أ ـ (س) مغترب عن (ص) بقوانينه التي تضيق الخناق عليه ، وتحجز حريته ، فبقدر ما يصدر من قوانين تمثل هذه الأقلية الحاكمة ، تصغر حدود شخصيته الانسانية وتتقزم حريتها . . ثم أن (س) يعتبر (ص) كابوسا على صدره ومكروها ومعاديا لجوهر انسانيته ، كونه لا يهتم به الا باعتباره تابعا ليس له شأن ، وهو بمقتضى وجوده كمواطن عادي يمارس مهنة صغيرة ، ينفذ هذه القوانين رغم أنفه دون أن ينال حقه الكافي مدنيا أو قانونيا ، انه لا يملك بعدا سياسيا أو اجتماعيا أو فكريا كونه لا يملك حرية التصرف باعتباره مأمورا ، وهذا يؤدي الى تشويه ذاته ، واغترابه عن هذه الذات ، ذاته الانسانية . . وتصبح التصرفات التي يقوم بها مختومة بالارغام . . لأنه يقوم بهذا العمل لا ذاك لأنه مجبر بذلك . . وما دام هو كذلك فهو خال من أهم صفة من صفات الانسان بل هي أولى الصفات التي تجعل الانسان مسؤولا عما يقوم به من عمل بدني أو فكري الا وهي الحرية . . من ناحية أخرى يصبح فردا يفقد طابع انسانيته ، وينظر الى الآخرين اما كأفراد مثله مغتربين عن مجتمعهم وعن ذواتهم ، أو كأعداء بسبب آلية النظام وخلوه من العلاقات السوية . . ثم ان (س) يعيش حالة قلق وسأم باستمرار ، لأنه يتوق باستمرار الى حريته المفقودة ، وكلما ابتعد عنها زاد اغترابه وتقزمت ذاته من الداخل . . ما دام ـ نظام الاقلية ـ قائما .

٣ ـ مثال ثالث من حالات الاغتراب وشرحه بعد ذلك . . (س) مفكر أو كاتب أو فنان . الخ في (ص)

---

(٣) نقلاً عن قاموس ـ المنهل ـ تأليف . جبور عبد النور ـ د . سهيل ادريس ـ دار الآداب ـ بيروت ـ ط ٥ ـ د . ٢ ـ ١٩٧٩ ـ ص ٣٥ .

كمجتمع .. السلطة بيد فئة محدودة ـ أقلية من عامة الشعب .. هذا المفكر ينضم الى صفوفها ، ولكنه يجسد مصالحها في كتاباته ، يعتبر نفسه بوقا لها كي تقبله في طبقتها .. وهذه الحالة من الاغتراب ، يمكن شرحها على الشكل التالي :

ما دام هذا المفكر الذي يتملق النظام ويمدحه ، مستمرا بهذا الشكل فهو سيبقى مغتربا عن ذاته ، انه يكتب ما لا يؤمن به ، فقط من أجل مصلحته المادية ، بحيث يتنازل في كل خطوة ـ يخطوها تجاه النظام عن جزء من ذاته ، ويكبر اغترابه عن نفسه ، فبقدر ما تكون كتاباته معبرة عن رغبات القائمين على تسيير شؤون المجتمع في الجهاز الاعلى في الدولة ، بقدر ما تكبر الهوة بينه وبين ذاته ، انه يمارس سطوا ذاتيا على ذاته ، والقائمون على تسيير دفة الحكم تكون علاقاتهم معه على أساس المقايضة ان صح القول .. انه لا يقدم لهم كلمات ، وانما يبيعهم ذاته وهم لا يفتحون له قلوبهم ، وانما جيوبهم .. أي لا ينظرون اليه كشخص ينتمي الى طبقتهم وانما ـ كعامل ـ يبيعهم فكره (ذاته) وبالمقابل يأخذ أجرا ماديا ـ لاكرسيا في صفهم ، ولهذا فعند حدوث أقل خطأ من جانبه .. يصبح خارجا ـ كأي عامل .. لا يعجبه رب العمل ويطرد بعدئذ ..

٤ ـ يمكننا أن نذكر هنا مثالا رابعا عن حالة الاغتراب نسميها باغتراب الوعي conscience فاذا كان (س) يمثل شخصا جاهلا أميا ويمثل (ص) منظومة المعارف والمعلومات يبقى الاغتراب كبيرا هنا .. فـ (س) مغترب عن عالم المعرفة اغترابا شاملا وهذا يعني أنه لا يعي شيئا عما حوله وعما يوجد داخله . انه مغترب عن ذاته وعن العالم معا ـ فبقدر ما تكون مساحة وعيه ضيقة ، بقدر ما يكون استيعابه للمعلومات الخارجية قليلا .. ويكون تقديره لكل ما حوله من أمور خاطئا ...

٥ ـ يمكننا ذكر اغتراب آخر ألا وهو الاغتراب القيمي . فالمغترب عن القيم Valeur يسطو على ذاته باستمرار فالذي يكذب يغترب عن الصدق كقيمة انسانية عليا .. والذي ينافق ويجامل الآخرين ويرائي ويدعي أنه يحب النظام مثلا وهو عكس ذلك من أجل مصلحة شخصية يغترب عن الموضوعية والتقييم الايجابي للامور .. الخ .

ب ـ الاغتراب في الفلسفة :

يقول ـ ريتشارد شاخت ـ (ان الاغتراب هو واحد من أضخم المشاكل التي تواجهنا اليوم ـ حيث يذكر ما يعلنه المعلقون الاجتماعيون ـ فهي متمثلة في الهوة بين الاجيال في ظاهرة شباب الهيبيز ، في الحركة المناهضة للحرب ، في أزمة الثقة السائدة ، في تحدي السياسات القديمة التي بدأت مع ترشيح السيناتور مكارثي ، وفي حركتي الثقافة السوداء ، والقوة السوداء ، اننا نسمع عن الاغتراب في معرض الانتقادات التي توجه الى طبيعة العمل في الصناعة الحديثة وفي المنظمات البيروقراطية ، الى ماهية الحياة في المجتمع البورجوازي الذي تشكل الطبقة المتوسطة لحمته وسداه ، الى العلاقة بين الحكومة والمحكومين والى العمال وتشويه بيئنا الطبقية ، وغالبا ما تواجه الاشارات الى الاغتراب بصدد تفاقم السطحية وانتفاء الحميمية في العلاقات بين الناس ، تفتيت مكونات حياتنا ، اعاقة مسار النمو الشخصي للافراد ، الوجود المنتشر لسمات الشخصية العصابية ، أو اللا انسانية ، غياب الاحساس بجدوى الحياة وتفاقم ظاهرة الالحاد ، وليس هناك على وجه التقريب جانب من جوانب الحياة المعاصرة لم تتم مناقشته من خلال مفهوم الاغتراب ، وأيا كانت الدرجة التي وصل اليها الاغتراب في مسار اعتباره السمة السائدة لهذا العصر فانه من المؤكد أنه يبدو بمثابة شعار العصر (٤) رغم طول هذه المقدمة الا أنني رأيتها مناسبة لاحتوائها على نقاط كثيرة تسلط الضوء على ما نريد توضيحه فالاغتراب داخل نسيج كل شيء .. وكلما تقدمت

(٤) شاخت ريتشارد : الاغتراب ، ص٣٩ .

المجتمعات البشرية ، أصبح الاغتراب أكثر حدة بسبب كثرة الوظائف وتعقدها وزيادتها باستمرار ان الفلسفة كونها - أم العلوم - كما يقول (هنتر ميد) تعطينا نتائج جمة حول مفهوم الاغتراب وتطوره وآثاره . . من خلال ممثليها وهم كثر عددا عن كونهم ينتمون الى مذاهب وتيارات فلسفية متعددة ، كل مذهب وكل تيار له بياناته ومبادئه التي تمهد الايديولوجية محددة في المجتمع . . ولابد من القول أنه لا يمكن الحديث بشكل كامل مهما أوتيت سعة اطلاع ومعرفة وقوة عنها ، فتاريخ الفلسفة وعمرها ، هو تاريخ ميلاد الانسان وعمره . . ولهذا سوف أحاول تحديد هوية الاغتراب عند أهم الفلاسفة وعلماء الاجتماع عبر العصور وباختصار شديد ، حيث يمكن تحديد هوية الفيلسوف وعالم الاجتماع بعد ذلك . . . . لدينا - افلاطون مثلا - فقبل كل شيء ، كان مغتربا عن أخلاقيات عصره ومجتمعه ، وكان يدعو الى اقامة نظام جديد في كتابه (الجمهورية) فجمهوريته يجب أن يحكمها فلاسفة ، والا فالعدل لن يتحقق حسب زعمه ، وما اعتبار الواقع ظلا لفكرة كانت تتمحور في ذهنه طوال حياته سميت (بالمثال الا تأكيد على وجود الاغتراب (فالفكرة المثال) هي الصورة الحقيقية التي كان أفلاطون يريد تحقيقها . . واعتبار الواقع ظلا أو شبحا ، يعني عدم وجود تجانس بينه وبين المجتمع الذي يحويه - وقبله - سقراط - أما أشعاره (اعرف نفسك) فتعتبر نموذجا حقيقيا للاغتراب . . . فاغتراب الانسان عن ذاته ، يعني عدم وعيه لنفسه ، وهو أيضا كان تضحية مقدسة للاغتراب . وهو الذي دفع حياته ثمنا لما كان يدعو اليه ، وهو يعلم الناس . . ومع بداية عصر النهضة نرى الاغتراب وهو يضرب جذوره في أعماق المعرفة الانسانية ، والواقع الاجتماعي مع (ديكارت مثلا) في فرنسا وهو يدعو الى العيش وفق رؤ ية جديدة تعتمد العلم ، ومع شعاره (أنا أفكر اذاً أنا موجود) وبعد ذلك في بريطانيا - مع (لوك) و (هوبز) - الذي كان يرى أن الاغتراب يظل قائما بين الفرد والمجتمع - ما دام الفرد منغلقا على نفسه ، وهذا الاغتراب ينعدم ، بانضمام الفرد تحت راية المجتمع والتسليم لقوانينه . وفي العصر الحديث تعمق مفهوم الاغتراب ، بسبب تعقد العلاقات الاجتماعية ، وتطور المجتمعات البشرية وظهور الاستعمار ، ووقوف الرأسمالية كسد أمام التطلعات الانسانية ، ومنع الانسان من التعبير عن انسانيته وتحويله الى مجرد سلعة . . ونجد الاغتراب وقد تعمق مفهومه لدى هيجل ، وقد كانت معالجته له مجردة ، فقد كان كل تطور اجتماعي مرتبطا بالعقل أو نتاج الروح أو الفكرة المطلقة ، وحيث أخذ الاغتراب معناه الاعمق مع - كارل ماركس - ونستطيع أن نخطط للاغتراب لدى كل منهما باختصار . . باعتبارهما رائدين في هذا المجال فالاول يتحول من الواقع الى الفكرة أو يجسد الواقع في فكرة مطلقة والثاني ، يحول الفكرة الى واقع قائم . .

الاغتراب لدى هيجل - الاغتراب عن البنية الاجتماعية يؤدي الى الاغتراب عن الذات . .

- الاغتراب عن الذات يعني أن البنية الاجتماعية ايضا مغتربة عن ذات المرء .

- الاغتراب عن العقل : الاغتراب الاول والثاني يؤديان الى اغتراب المرء عن عقله ، وهذا يعني أن هناك اغترابا كليا . . فالهوة التي تفصل بين المرء والبنية الاجتماعية ، تؤدي الى خلق شروخ داخل ذات المرء ومن ثم الى خلق تقسيم داخل بنية الشخص بالذات وداخل العقل .

تجاوز الاغتراب لدى هيجل - بتنازل الفرد عن ذاته ، يتم الالتحام بينه وبين البنية الاجتماعية الالتحام - الجمعي - يؤدي الى الغاء اغتراب المرء عن ذاته وهذا الالتحام يؤدي الى عودة النشاط الطبيعي للعقل . . وكل ذلك يتم بقهر الاغتراب عن طريق التسليم . . وهذه العملية تعني ضبابية الرؤ ية التاريخية لدى هيجل واعتباره أن البورجوازية الالمانية لا يمكن أن تزول بل هي قائمة الى الابد . . ولا يمكن مقاومتها بل الحل الصحيح هو في خضوع الفرد الكلي تحت لوائها ولها . . بالطبع لا يمكن في هذه العجالة الحديث عن كل ما كتبه هيجل عن الاغتراب ، وكيف تطور معه مفهوم

الاغتراب ابتداء من مقالته عن الحب ، حيث يتم تجاوز كل هوة عن طريق الحب .. وانتهاء بظهور عمله الضخم ظاهريات العقل الكلي ـ أو فينومينولوجيا الروح ـ كما يترجمها البعض .. وما كتبناه هو عبارة عن رؤوس أقلام صغيرة عن معنى الاغتراب لدى هيجل وتعامله معه ...

الاغتراب لدى كارل ماركس : الأسباب : المجتمع البورجوازي هو الخاضع لسيطرة فئة محدودة .

هذه الاقلية وانطلاقا من مصالحها ، تمارس كل مهنة تزيد أرباحها .

كيف يكون الاغتراب ؟ ـ العامل قبل كل شيء سلعة ـ وهنا يفقد جوهره كانسان حر وواع .

ـ يعمل من أجل شخص آخر ـ هو رب العمل .. يبيعه قوة عمله بأجر زهيد ـ ما ينتجه يكون غريبا عنه رغم أنه يرتبط به .. انه يذهب الى ـ الشخص الآخر ..

ـ الانتاج يصبح موضوعا غريبا بالنسبة لمنتجه .. ولا يشعر منتجه بأية رابطة به .

هذه العملية تولد اغترابا شاملا بسبب آلية الاستغلال التي يتحكم بها رب العمل ..

وتفسير ذلك يكون هكذا .. يشعر العامل بالغربة الكاملة بكره ما ينتجه ... لانه لا يدر عليه ربحا .. بل يصبح عامل تشويه لذاته أولا ويصبح الأخرون .. من معه ـ أعداء له ـ فالعامل تنتظره ورقة الفصل عند أقل احتجاج يصدر عنه ، وبمجرد خروجه ، يحل آخر محله ، ثانيا .. رب العمل يمثل الكراهية ذاتها وهو سبب جوعه وفقره وفقده لحريته ثالثا .. كل ما هناك من قوانين في تشويهه من الداخل وتدافع عن سلطة رب العمل رابعا .. رب العمل مغترب أيضا عن الأخرين من أمثاله لان قانون فصل القيمة اللا انسانية يشعل نار العداوة بين هؤلاء فالكل يخضعون لقانون الغاب الاقوى هو السائد خامسا : رب العمل يفقد وجوده كانسان له قيمه المثلى .. ان الوحش هو الذي يترعرع في داخله ـ انه يغترب هنا عن ذاته .. سادسا : العالم الخارجي هو مجال الكسب كيفما كان ـ بطريق مشروعة أو غير مشروعة .. المهم الربح .... هنا الاغتراب الآخر .. سابعا .. الأخرون الادنى منه (ماديا) يسيلون لعابه .. يرى فيهم الربح .. يستثمرهم كأية سلعة .. ثامنا .. النتيجة اذا الجحيم .. فالاغتراب يشكل الداخل والخارج : أرباب العمل والعمال أيضا ـ

كيف يتم الاغتراب ؟ ـ كل تطوير اجتماعي ليس نتاجا روحيا كما يدعى هيجل ـ بل نتاج الصراعات الاجتماعية التي تتم بين الناس .. نتاج العمل .. الذي على أساسه تتطور المجتمعات .

لا يتم تجاوز الاغتراب عن طريق التسليم ـ كما يرى هيجل ـ وانما عن طريق الثورة ومحاربة القائمين على النظام السائد المستغل ...

ـ ماركس بسبب رؤيته الثاقبة للامور .. رأى ان القوانين البورجوازية ليست خالدة ..

فهي كما ولدت مع قيام المجتمع البورجوازي جسدت مصالحها .. تموت بسبب أنانية الاقلية من البورجوازيين . ولانها هي التي تحفر قبرها بنفسها ...

هنا أيضا لابد أن نذكر كلمة لابد منها وهي .. لم نستطيع هنا أن نذكر الا رؤوس اقلام صغيرة جدا حول أفكار ماركس ـ فيما يتعلق بالاغتراب .. الذي يأخذ معنى عميقا منه في كل كتاباته في ـ الايديولوجية الالمانية .. أو ـ مخطوطات ـ ١٨٤٤ ـ ١٨٤٥ ـ أو رأس المال .. الخ .

بعد ذلك اتسعت حدود الاغتراب في كتابات الكثيرين من الفلاسفة وخاصة الذين ضاقت بهم السبل ، ورأوا في المجتمع الرأسمالي ، خاتمة المجتمعات البشرية ، وأن لا مفر من الخضوع لعصاه وتجسد ذلك في نتاجهم الفكري في ألمانيا مثلا مع شوبنهور ـ الذي رأى أن الانسان هو مغترب ولاخلاص من ذلك في كتابه (العالم كارادة وامتثال) فالارادة عمياء ، والعالم الخارجي قدر لا مفر منه ، ورأى في التقدم وهما ليس الا .. وفي كتاباته ولد اليأس والخوف

بسبب تصاعد السيطرة الرأسمالية ، وبالمقابل كان رد فعل الجماهير المناضلة بفزعه . . . وكذلك نيتشه ـ الممهد ـ لولادة النازية ـ فالسوبرمان ـ هو الذي يستحق العيش والاغتراب يظل قائما . . . ما دام الانسان هو مجموعة من القيم الانسانية المثلى . . ولقد حققت النازية أفكاره حيث دمرت ثلاثة أرباع المنجزات التي حققها الانسان خلال تاريخه الطويل . . . .

واذا اقتربنا من الفلسفة الوجودية . . رأينا الاغتراب أرضا خصبة . . ترعى عليها أقلام الوجوديين فهي تحرص على حرية الانسان ، ولكن هذه الحرية تتجاوز ذاتها نفسها ، بحيث تصبح ـ حرية بلا حرية ـ وتبقى الذات هي المعيار لكل شيء . . وقد بدأت بدورها بالتمومع ـ كيركجارد ـ فالمرء مغترب عن ذاته وعما حوله . . واليأس صفة داخل نسيج وجوده ، وقد رأى أن تجاوز الاغتراب يتم عن طريق الدين . . ثم تطورت هذه الفسفة ، وتفرعت الى شقين ـ الشق الذي يمثل الفلسفة الوجودية المتدينة ـ والشق الذي يمثل الفلسفة الوجودية الملحدة . . بالنسبة للشق الاول لدينا ـ بردياليف ـ الذي يرى أن ـ الحرية المطلقة ـ هي أساس الشخصية الحقيقية للانسان . . وأن مشاكله تحلها الوجودية المسيحية ـ ولدينا أيضا ـ غبريل مارسيل ـ وكارل يسبرزومارتن بوبد ، وكلهم يلتقون في نقطة واحدة ألا وهي أن الاغتراب ينتهي مع الانسان بمجرد تسليمه بالدين المسيحي . . أما الشق الثاني فيمثله ـ هيدجر الذي وضع الانسان أمام الموت . . فهو معرض له في كل لحظة ، يعاني الاغتراب ـ ولدينا أيضا كامو الذي اعتبر حياة الانسان بلا جدوى . . وسارتر الذي اعتبر ذات الانسان ناموس الوجود . . وسيمون دي بوفوار التي رأت في الفشل عنوانا عريضا يزين جبين الانسان . . . الى آخر ما هناك من ممثلي هذه المدرسة . . باختصار ان الوجودية تعتمد على اللاعقلانية . ظهرت في ألمانيا مع بداية الحرب العالمية الاولى مع أزمة البورجوازية وحدة تناقضاتها ومن ثم انتشرت في فرنسا عن طريق (جان وهل) ومن ثم في كل الدول البورجوازية . . ويظهر الاغتراب بشكل صارخ في كتابات ممثل الوجودية الجديدة (كولن ولسن) الانكليزي . . فاللا انتماء صفة تطبع نفسيات الكثير من الكتاب والمفكرين والفنانين ـ وهذا يظهر في كتابه الاول (اللامنتمي) حين يبين لنا من خلال معالجته لنتاج الكثير من الكتاب والفنانين امثال : ويلز وهنري باربوس وكامو وسارتر ونجنسكي وفان كوخ ودستويفسكي . . الخ حالة الغربة التي يعيشونها . . فهم يقفون خارج المجتمع وضده . . وكذلك في كتابه (ما بعد اللامنتمي) وأيضا في (سقوط الحضارة) . . الخ ولكن معالجة (ولسن) لهؤلاء مرتبطة برؤية ذاتية للامور . . وهو من ممثلي جيل الغضب الذي ظهر في بريطانيا . . بسبب حدة التناقضات والتوتر في العلاقات الاجتماعية ، في اعقاب الحرب العالمية الثانية . .

يمكننا أن نتكلم أيضا عن الاغتراب الذي تغلغل في نتاج الفرويدية المرتبطة أصلا بالازمات الحادة التي شهدها المجتمع الرأسمالي ، وزلزلت أعماق الانسان المعاصر . والفرويدية نسبة الى (سيغموند فرويد) تدعي أن هناك صراعات عقلية تسيطر على الانسان رغم أنفه وهي مرتبطة بالحافز اللاشعوري نحو اللذة ونحو العدوان . . أي أن كل ما يصدر عن الانسان وكل ما ينتجه ينبع من اللاشعور . . وهذا يعني أن الاغتراب ، يعتبر ملازما الانسان دائما ، وليس هناك أي اعتبار للعوامل الخارجية الاجتماعية . . فالعنف خالد مع الانسان وكذلك الحروب . . وهذا يعني أن الانسان يقاتل ويمارس العنف لان ذلك من طبيعته . . (ان تاريخ الانسانية البدائية مفعم بالجريمة . وحتى اليوم فان تاريخ العالم الذي يتعلمه أطفالنا في المدرسة هو في الاساس ـ سلسلة من الجرائم ضد الجنس البشري) (٥) ترى أي أساس يؤكد ـ فرويد ـ ما يذهب اليه ؟ سيكون الجواب طبعا مرتبطا باللاشعور ، وباللاشعور فقط . . وعند فرويد كل المجتمعات سواء في ذلك لا

(٥) فرويد ، سيغموند : أفكار لأزمنة الحرب والموت ـ ترجمة : سمير كرم ـ دار الطليعة ـ بيروت ـ ط ١ ـ ك ١ ـ ١٩٧٧ ـ ص ٣١ .

فرق بين المجتمع الاشتراكي والمجتمع الرأسمالي . . وليس لديه أي استعداد في القول أن الحروب والجرائم مرتبطة بالمصالح الانانية ، وأن الاستعمار القائم على القمع والارهاب واستغلال الاخرين هو الجسر الذي يربط بين الدول الرأسمالية وذات الانظمة القمعية الكبرى ، والدول المتخلفة وامتصاص ثرواتها وخيرات شعوبها . . انها نظرية تبرر كل سلوك عدواني وكل حرب يقوم به الانسان ضد الآخر ودولة ضد أخرى . (لان الحضارة اسلوب نمو خاص يجري فوق الانسانية) ويذهب فرويد الى أبعد نقطة من نقاط التطرف حين يقول (ان هذا الاسلوب من أساليب النمو قد يكون في ـ خدمة ـ ايروس ـ (٦) وايروس ـ تعني الشبق ـ أو الغريزة الجنسية ـ أو الليبيدو في نظر فرويد وعلى هذا الاساس ، وان أقل تطرفا ـ ولكن على نفس طريقة فرويد ـ كانت معالجة ممثلي هذه المدرسة التابعين ، لكل الامراض العقلية التي يعانيها الانسان المعاصر (ابن ـ المجتمع الرأسمالي) التي تعمم على الجميع ـ وكذلك كافة المشكلات التي تعترضه من أمثال ـ أريك فروم ـ الذي يدعي أن جميع الناس مغتربون وهذا يتجلى في سلسلة الكتب التي أصدرها (المجتمع السوي ـ وراء قيود الوهم ـ مفهوم ماركس للانسان . .) وكارين هورني ـ فالفرد مقموع ـ وهو مغترب عن ذاته . . فالامور تختلط لديه دائما . . لا يميز بين ما يريده وما يرفضه بسبب هذا الاغتراب عن الذات . . وكونه مقموعا . . وهذا يتجلى في كتبه (طرق جديدة في التحليل النفسي ـ صراعاتنا الداخلية ـ العصاب والنمو الانساني . . الخ) .

لقد كان بودنا أن نتكلم أكثر من ذلك عن الاغتراب في الفلسفة . . ولكن ضيق المجال حال دون تحقيقه ذلك . . حيث يمكننا أن نعثر على جذوره في ـ فلسفة ـ ارسطو . . قديما ـ وسبينوزا) في العصر الحديث ويوزانكيت ـ وميرلوبنتي ولوكاتش وبليخانوف . . فيما بعد . . وكذلك في نتاج فيخته وشيلنج وهولباخ وستانا ودبوي . . ونتاج ـ ديدرو وروسو وفولتير وكانت وبيلنسكي ـ وتشرنشفسكي . . . الخ . .

وكل هؤلاء ـ وغيرهم وهم كثر ـ ساهموا ـ كل منهم حسب طريقته ونظرته للامور ـ في تفسير ظاهرة الاغتراب ـ ابتداء باغتراب الانسان عن الله . . وانتهاء باغترابه عن ذاته . . وما ذهبنا اليه كان على سبيل المثال أو التلميح لا أكثر . . أي الغاية من ذلك هي توضيح أن الاغتراب يتضخم ويتشعب كلما تعقدت المجتمعات البشرية وتطورت . . لنتحدث مفصلا بعد ذلك عنه في نتاج كافكا وخاصة ـ المسخ .

د ـ الاغتراب في الادب والفن

يمكن اعتبار أن كل رائد ـ مهما كان طابعه ـ يحوي بذور اغتراب في بنيانه الداخلي وأيضا ـ كل عمل أدبي أو فني . . لابد أن نعثر على جذور للاغتراب . . منذ اقدم العصور وحتى الآن . . مع التأكيد على أن الاغتراب يميل نحو التضخم والتشعب كلما تقدمنا الى الامام . . . . . أي أنه يمد جذوره أكثر كلما اقتربنا من العصور الحديثة وخاصة في مجتمعنا المعاصر . . .

ففي اليونان ، نستطيع أن نقرر الاغتراب في نتاج هوميروس (الالياذة والاوديسة) حيث يعتبر اول شعراء اليونان فمن خلال الحديث عن الحروب الدائرة بين الاثينيين والطرواديين وتدخل الالهة فيها . . نلمس اغتراب الانسان وضعفه أمام الطبيعة وقواها وكذلك في مسرحيات (ايسخولوس : أبو المأساة اليونانية) و (سوفوكليس) و (يوريبدس) فالانسان أقرب الى أن يكون مسيرا لا مخيرا في أعمالهم وكذلك في مسرحيات (اريستوفان : أبو الملهاة اليونانية) . . الخ

واذا تجاوزنا ـ ما قبل الميلاد ـ الى الامام ـ وتوقفنا عند ـ شكسبير . . الذي يمثل علامة مضيئة في تاريخ

(٦) فرويد ، سيغموند : عسر الحضارة ـ ترجمة : عادل العوا ـ منشورات وزارة الثقافة السورية ـ دمشق ـ ١٩٧٧ ـ ص ١٠٦ .

المسرح العالمي .. لرأينا في أعماله ـ الانسان ـ المغترب ـ بشكل صارخ .. ألم يكن هو نفسه مغتربا .. وهو يشق طريقه في قلب المجتمع الانكليزي ويفرض وجوده ؟ أليس ـ هاملت ـ مجسدا الانسان المغترب عن كل ما حوله ، يشبه في ذلك دور ـ اوديب ـ الذي يمثل الانسان الذي لا يعرف ماذا تخبىء له الاقدار ؟ وكذلك ـ الملك لير ـ المغترب عن العالم الخارجي .. ان معظم شخصيات مسرحياته اما هم مغتربون عن الآخرين أو عن العالم الخارجي أو عن ذواتهم . وفي القرن العشرين نستطيع العثور على الاغتراب بشكل ساطع ـ لدى بريخت ـ فهو هنا يسمى ـ التغريب Verfremdung ـ فما هو معنى التغريب ، وهل يعني السلب أم الايجاب ؟

(ان تغريب حادثة أو شخصية ، يعني ببساطة تخليص تلك الحادثة والشخصية عما فيهما ظاهر ، معروف أو بديهي ، وايقاظ الدهشة أو الفضول بدلا منها (٧) هكذا يعرفه ـ بريخت .. وهذا يعني أن التغريب هو اليقظة نفسها ، الفعالية لا الانفعالية ، تجاوز الاغتراب بعد معرفته .. أي كما يقول (فردريك اوين) هو (استلاب الاستلاب ، أي استلاب ايجابي) (٨) وفي مكان آخر من كتابه عن بريخت يعرف التغريب بأنه (صدمة المعرفة : معرفة الآخرين ومعرفة الذات) (٩) فبريخت انطلاقا من رؤيته النافذة للوقائع اليومية والمشكلات التي تعترضه وقضايا عصره ، وخاصة مع ـ ظهور النازية ـ واعلان ـ هتلر ـ الحرب على العالم أجمع ، والهجمة الامبريالية على الشعوب المستضعفة التي كانت تحلم بالاستقلال .. أي ما يسمى ـ بالمسرح البريختي ـ الذي يختلف كليا عن قواعد المسرح الارسطي فيما يتعلق بالزمان والمكان والحدث ، وكيفية تعامل المتفرج مع المسرحية ، حيث يكون منفعلا متقبلا لما يشاهده ينجرف مع الاحداث ، يراقب ما يجري دون ابداء رأي .. الخ أي انه يندمج كليا مع أحداث المسرحية ـ انه مغترب عن ذاته .. عن عقله .. انفعال .. سلبي .. أما لدى ـ بريخت ـ فالمتفرج فعال ، بعيد عن أي انفعال ، هناك حد يفصله عن المسرحية (مغترب ايجابي ، يتقبل ما يشاهده بعد تقييم ... لا تجرفه الاحداث ... يحكم على المسرحية بوعي تام . والذي يقرأ مسرحياته مثلا (الام ـ مؤتمر غاسل الادمغة ـ رجل برجل ـ الاخوة هوراس والاخوة كوراس ـ حياة غاليله .. الخ) لا ينحرف مع أحداثها .. وانما يندمج معها دون أن ينفعل ، ومعه عقله ينشط .. يقيم ويحكم وكأنه مؤلف آخر .. وحين نقرأ مسرح اللامعقول .. يظهر الاغتراب السلبي كاملا .. فالاحداث تدور وتظهر دون أن يستطيع المرء أن يندمج معها والشخصيات لا يمكن الحكم عليها والاندماج مع حركاتها .. انها تدور في دوامة من الصعود والهبوط .. تطرح أفكارا .. دون أن يكون هناك تمهيد لذلك أو تسلسل منطقي بين أحداث المسرحية .. وكل ذلك يرتبط بأزمة المجتمعات الرأسمالية وأزمة الانسان المعاصر ، الذي شوهته الحضارة الآلية ، المختومة بقوانين المنافسة اللا[ا]نسانية حيث الانسان معزول عن كل ما يجري .. هكذا تلمس ـ مسرحيات ـ صموئيل بيكيت مثلا .. وكأن النظام السائد ، سرق من المواطن الواقف تحت لوائه ، نشاطه كاملا .. فقط أصبح لوليا في آلة يتحرك ، حسب تعليمات مبرمجة سابقا ...

وهكذا يكون شأن الرواية .. نتدة ولادة البرجوازية ... والنبتة التي نمت وترعرت مع نموها وترعرعها .. فمنذ مطلع القرن السابع عشر ـ ظهرت رواية ـ دون كيشوت ـ لسرفانتس الذي كان مغتربا عن

(٧) اوين فردريك : برتولت بريخت (حياته ـ فنه ـ وعصره) ـ ترجمة : ابراهيم العريس ـ دار ابن خلدون ـ ط ١ ـ ١٩٨١ ـ ص ١٦١ .

(٨) اوين فردريك : ن. م : ص ١٦٣ .

(٩) اوين فردريك : ن. م : ص ١٦٥ .

الأخرين انطلاقا من بعد نظره ، وبسبب موقفه السياسي من أحداث عصره - والاجتماعي أيضا . . حيث تجسدت مواقفه من خلال شخصية بطله دون كيشوت - الذي كان يسخر من كل شيء . . ومن خلال تطوره ، كنا نلمس شخصية الرجل الايجابي ، الذي هاجم كل ما يحطم الانسان وقيمه ، ويستغله هو والأخرين ، وفي روايات - بلزاك - المتكاملة في (الكوميديا البشرية) تجسدت شخصية الكاتب المغترب ، الذي صور لنا الفساد الاجتماعي لطبقة النبلاء ، وكيفية استغلال البؤساء ، وصور المآل الذي تنتهي اليه هذه الطبقة ، وهو السقوط الحتمي ، فباعتبارها ينبوع الاغتراب وتشويه جوهر الانسان لا بد لها من نيل جزائها - الزوال - وهكذا شأن روايات - زولا وستندال . . الخ واذا تقدمنا صعدا تجاه تحول البرجوازية من طبقة كانت تمثل مرحلة متقدمة في تاريخ الحضارة الانسانية الى سد يعيق التقدم ، وتستغل الانسان ، رأينا الاغتراب وقد استفحل أكثر ، فكلما انحطت أخلاقياتها نتيجة تمسكها بمصالحها الذاتية ، واستغلال الأخرين اتسعت حدود الاغتراب ، ويمكن لمس ذلك في روايات - ديكنز (اوليفر تويست مثلا) وجون شتاينبك (عناقيد الغضب) مثلا وهوغو (البؤساء مثلا) وأعمال الكتاب الروس العظام في مرحلة ما قبل الثورة أمثال (شدرين - بوشكين - غوغول - تشيخوف - تولستوي - دوستويفسكي . . الخ) . . . وقد تأصل الاغتراب أكثر في مطلع القرن العشرين . . حيث تحولت الحضارة الى آلة ، تستخدمها الرأسمالية في تحقيق مآربها ، وظهور الامبريالية ، ومع الحربين العالميتين - الاولى - والثانية خاصة . . ازداد

تمزق الانسان الداخلي . . ابن المجتمع الرأسمالي خاصة ، كونه يتلقى التأثير المباشر من نظامه . . . وقد تجلى تأثير وحشية وأنانية الرأسمالية وامبرياليتها والحربين اللتين اشعلتهما في أعمال همنغواي (مثلا : وداع للسلاح - لمن تقرع الاجراس - عبر النهر ونحو الاشجار . .) وهنري باربوس في - النار - مثلا - والبيرتو مورافيا في (امرأتان مثلا) - واريك ماريا ريمارك في (للحب وقت وللموت وقت) وفي أعمال الكتاب الروس العظام في مرحلة ما بعد انتصار الثورة الاشتراكية - ١٩١٧ - حيث نلمس همجية القوى - الامبريالية وجشعها والصمود اللامتهي لها من قبل الانسان الروسي مثلا (الدون الهادئ) لشولوخوف و (درب الالام) لالكسي تولستوي - والمتمردون لبوريس أرباتوف - وكيف سقينا الفولاذ لاوستروفسكي وأرض الام لجنكيز ايتماتوف . . الخ) لقد كان لهمجية القوى الامبريالية ووحشيتها تأثير كبير جدا . . بحيث أدى الى ظهور مدارس أدبية متنوعة في اتجاهاتها ورؤاها وتعاملها . . ففيها ظهرت تيارات تعاملت سلبيا مع الواقع ، ولم تستطع أن تستجيب ايجابيا معه . . حيث كان محتوما بآلة الرأسمالية وكابوسها . ، كما أدى الى تحويف ممثليها ، ولجوئهم الى التقوقع داخل ذواتهم وصنع عوالم خيالية وكالتعبيرية والرمزية والدادائية والسريالية والمستقبلية . . الخ) من أمثال (هانز تكليفر وايدشميد والبريف وستريندبرغ من ممثل التعبيرية - وبلوك وبيل وفياشيلاف وايفانوف من ممثل الرمزية - وتسارا وهولسنبك وكوكتو . . الخ من ممثل الدادائية واليوت وجيمس جويس - وهنري ميلر - وازر اباوند - من ممثل السريالية وماريتيق وكامنسكي وماياكوفلسكي . . الخ من ممثل المستقبليين . .)

وتطورت الرواية كثيرا بعد الحرب العالمية الثانية الى حد كبير جدا . . بحيث أنها تحولت الى مجموعة هلوسات ليس الا . . وخاصة - موجه ما بعد الرواية مع - بروست وناتالي ساروت وكلود سوريناك . . وغيرهم . . فالواقع هو وجودهم الذاتي . . واذا أردنا أن نكتشف سر هذا الاغتراب الشامل الرهيب لرأيناه كامنا في تعقد العلامات الاجتماعية داخل المجتمعات الرأسمالية وقوانينها اللاإنسانية . . فهروب الفنان من الواقع ، ولجوؤه الى واقع خيالي مزيف في نفسه ، ما هو الا تعبير عن موقف سلبي تجاه الواقع ، وتقييمه اللاموضوعي لما يراه - كونه كابوسا لا يمكن ازالته ، وانه

سوف يبقى ، فهو أبدى في رأيه ، وقد يكتب عنه ، فاضحا اياه ، واصفا كل ما يتعلق به ، متحدثا عن محتواه اللاإنساني . الا أنه من خلال ذلك يرينا اياه عملاقا فوق أن يقضى عليه ، ويحل محله واقع آخر انساني ، كما يظهر في أعماق الكتاب الواقعيين أمثال (مكسيم غوركي ـ غوغول ـ الكسى تولستوى ـ رسول حمزاتوف ـ بنيوبيتف ـ ناظم حكمت ـ نيرودا ـ اراغون . .) أو الذين اعتمدوا طريقا جديدة في تصوير الواقع الرهيب اللاانساني الذي أفرزته القوانين الرأسمالية وأذنابها . . . وهم ممثلو الواقعية السحرية امثال (غابرييل غارسيا ماركيز ـ اغوستورو اباستوس ـ استورياس ـ كاربونتيه . . الخ) فعبر تصويرهم المذهل لواقع الاغتراب الذي يعيشه الانسان ، تلمس ـ الجذور العفنة والمشرفة على الذبول المسية في أمريكا اللاتينية مثلا . . وعبر قراءتنا ـ لخريف البطريرك ـ لماركيز ـ والبابا الاخضر لاستورياس ـ ومملكة هذا العالم لكاربونتيه . . الخ وفي الموسيقى أيضا كفن ولد مع الانسان ورافقه وجسد معاناته . . آماله وآلامه نستطيع قراءة الاغتراب . . ومن أبسط الامثلة . . على وجود الاغتراب الشامل الذي يعيشه الفنان المعاصر ، الذي يتعزل عن الواقع الاجتماعي وتياراته المتدفقة . . كأى كاتب من كتاب اللامعقول أو ممثل رواية الرواية . . من أبسط الامثلة . . الموسيقى الصاخبة التي تطن في الدماغ وتلسع الانسان دون أن يكون هناك أى استمتاع ، أو رد فعل ايجابي من قبل المتلقى . . فقط هناك مجموعة من الآلات التي تبعج وتشوه الانسان بالذات . . تبعده عن واقعه الذي يعيشه . . ولكن اذا أردنا الحقيقة هي نموذج من نماذج الحضارة الآلية التي ولدها المجتمع الرأسمالي المادى الذي يعتمد الربح ، لصالح فئة محدودة . . بكل الطرق وهذا يظهر في موسيقى (الروك اندرول ـ والتويست ـ والسونيكا . . الخ) . .

وكذلك في الفن . . فالصور مرتبطة بالهذيانات الكامنة في لاوعى الفنان . . الواقع هو ما يحسه الفنان ذاتيا . . لا الواقع الذي يعيشه الناس عامة . . وعند ذلك يترك لريشته حرية الحركة ، ولهلوساته حرية التصوير . . وهذا يجسد أزمة الانسان المعاصر في المجتمع المعاصر في المجتمع الرأسمالي أيضا . . كأى فنان أو كاتب بعيد عن واقع الحياة الاجتماعية وهذا يظهر في أعمال ـ هنرى روسو ممثل البدائية ، وجان ديبوفي ممثل التبقعية ، وبيكاسو وبول سيزان وديلوني . . الخ من ممثل التكعيبية ، وهانز آرب ودوشان وجوان ميرو وفرانسيس بيكابيا من ممثل الدادائية ، وسلفادور دالي وكوبان من ممثل السريالية وماريتيق ـ وبالالاوكارا وروسولو . . الخ من ممثل المستقبلية ، ومارك وكلي وسيزان وفان غوخ وشاغال . . الخ من ممثل التعبيرية . . الى آخر ما هنالك من مذاهب وتيارات فنية ظهرت في العالم ـ الرأسمالي بصورة خاصة ـ والتي تصور اغتراب الانسان عن كل ما حوله عن ذاته وتخلق له دنيا أخرى هي دنيا الوهم والهلوسات . .

وفي الشعر الحديث أيضا نلمس الاغتراب ، كما لمسناه في الفن والموسيقى والرواية مثلا في أعمال اليوت ومالارميه وازراباوند واندريه بريتون وغيرهم . . .

وهكذا حاولت أن أعطى صورة عن الاغتراب في الادب والفن والفلسفة بعد تعريفه . . لم يكن قصدى من وراء ذلك ، تقديم ـ بانوراما عنه عبر العصور . . فهذا فوق جهدى وفوق مستطاع كل منا . . بل كان ما قدمته على سبيل الذكر لا الحصر . . وأعتقد أنه كان لا بد من ذلك . . حتى يكون ما أقدمه داخل الاطار الصحيح ، أى ـ الاغتراب عند كافكا ـ ودراسة روايته ـ المسخ ـ من خلال هذا المفهوم . . فلدراسة أى موضوع كان ، أعتقد أنه لا بد من تمهيد له ، حتى يكون هناك استعداد لهضمه والتأقلم معه ، وحتى يكون واضحا ـ وهذا رأيي الشخصي ـ فان أى عمل كان ، لا يمكن توضيحه أو تقريبه من الاذهان ، فور معالجته ، فهذا العمل الادبي لا بد من مقدمة تاريخية اجتماعية له ، حتى يستطاع تحديد موقعه على أرضية الواقع الذي أظهره الى الوجود . . .

٢ ـ كافكا والاغتراب بشكل عام :

قبل أن ندخل عالم الاغتراب الكافكاوي ، لا بد من تحديد السمات الاساسية لعصره :

أ ـ على الصعيد الفلسفي : كانت معظم التيارات والمذاهب الفلسفية قد ظهرت الى الوجود في عصره ـ الذرائعية Praomatism ـ التي تضع المنفعة الشخصية مقياسا للتعامل مع المحيط الخارجي ، ووسيلة لتحقيق ما يريده المرء ، وقد تجسدت على يد (تشارلز ساندربيرس ـ جون ديوى ـ وليم جيمس ـ شيللر ـ سنتيانا . . الخ) والكانطية الجديدة Néokontisme حيث يعتمد على تفسير ما يتعلق بالعالم الخارجي بطريقة ذاتية . . مع ممثليها (ليمان وتوكو وكاسيرر وفندلباندو برنشتاين ونيكولاى هارتمان . . الخ) والحدسية الفلسفية intuitionnis mephilo sophique التي تربط معرفة العالم الخارجي بالادارك الحسى الخالص وقد مثلها (برغون ولواسكي وغيرهما . .) والفرويدية . . Freudisme ـ نسبة الى سيغموند فرويد ـ ١٨٥٦ ـ ١٩٣٩ ـ التي تضع اللاشعور والغريزة ـ والذاتية مقابل الشعور الواعي والمعرفة الموضوعية وتبرر الحروب والفروق الطبقية وسيادة مبدأ القوة . . الخ مع ممثليها (أ . هورني ـ وكارديتر ـ وأريك فردم . . . الخ) ـ واللاعقلانية ـ irrotion alisme ـ هي التي تضم اليها الحدسية الفلسفية التي ترى في الحروب قوانين طبيعية ، وفي التمايز الطبقي حقيقة خالدة وكذلك الفردويدية . . التي تفسر باسمها تصرفات الناس انطلاقا من لاوعيهم وغريزتهم ـ وهي التي تعتبر العالم حقيقة غامضة ضبابية ـ وأى تصرف ـ مهما كان خطره ـ يقوم به الفرد ، يبرر سلفا لانه هناك قوة داخلية أقوى منه تقوده . . وهذا ينسجم مع رغبات ـ السيد البرجوازي او الراسمالي أو المستعمر . . مع ممثليها شوبنهور وكيركجارد وأعضاء . . الفرويدية والحدسية الفلسفية والظواهرية Phenomenalisme التي تعتبر الاحاسيس وحدها الموضوع المباشر للمعرفة ـ مع بيركلي أو هيوم وبصورة خاصة مع (أدمون هوسيرل ـ ١٨٥٩ ـ ١٩٣٨) الذى ادعى أن موضوع المعرفة ينطلق من الوعي الذاتي ومعرفة العالم متمثلة بالذات فقط ، وله دور كبير في ولادة الوجودية Existentia lisme التي ظهرت بعد الحرب العالمية الاولى منادية بالحرية الفردية وتفسير كل ما يتعلق بالوجود الموضوعي للاشياء ذاتيا مع (مارسيل وياسبيرز وكامو وسارتر وسيمون دى بوفوار . . الخ) الى آخر ما هناك من المذاهب والتيارات والمدارس والاتجاهات الفلسفية ، حيث أن معظمها ترتبط بالصراعات الاجتماعية في قلب المجتمع البرجوازى ، والازمات التي كان المجتمع الرأسمالي يخضع لها ، والايمان أن الفرد هو كل شيء ، لا المجموع ، وهذا ما كان يتلاءم مع رغبات ورؤى ومطامح وأهواء الطبقات التي لا تخضع لاية قيمة انسانية الا على أساس المنفعة المادية . . فالانسان لا يقيم حسب ما ينادى به ، من أفكار وقيم روحية ، تعتبر الانسان غاية الغايات ، ولا يقيم حسب أخلاقه ، وانما ما يملك فقط لا غير . . من جهة ـ كانت الفلسفة الماركسية نشيطة في ذلك الوقت في عصر كافكا ، مقابل كل ذلك حيث كانت تشرح جثة ـ الرأسمالية ، وتعرى أخلاقياتها ، مبينة أن الصراعات التي يعانيها الانسان في مجتمعاتها ليست خالدة ، وانما مرتبطة بها ، وأن زوالها ، يعنى انقاذ انسانية الانسان مع ممثليها (ماركس وانجلز وبعد ذلك لينين وبليخانوف وغرامشي . . الخ) وكانت تلعب دورا كبيرا في توجيه الانسان ، نحو الطريق المثل في الاعتزاز بنفسه وفي مواجهة من يشوه قيمه ، وفي الربط بين الناس جميعا ، الذين يوجد فيما بينهم الاستغلال الطبقي ، وعدوهم الوحيد المستغل الشره ، مالك المصنع ـ الشركة ـ الارض . . الخ

ب ـ على الصعيد السياسي

مع ولادة كافكا ـ ١٨٨٣ ـ كان قد مضى على تحول الرأسمالية الى امبريالية عدة سنوات من سنة ١٨٦٩ الى سنة ١٨٧٩ ـ نضجت الرأسمالية ، بفضل نمو صناعاتها

وتقدمها وتضخمها ، بحيث كان لا بد من البحث عن أسواق خارجية لاملائها بمنتجاتها ، والحصول على المواد الخام لها ، بعد أن أمتلأت اسواقها الداخلية وطفحت ببضائعها ، وتعرضت للكساد ، وما كان بامكان الجميع الحصول عليها ، لان الاموال كلها تجمعت في أيدي حفنة ضئيلة من بين عامة أفراد المجتمع ، وتحملت الرأسمالية موتها ، كيف سيكون رهيبا ، فكان لا بد من ايجاد الحل لمشكلتها المستعصية ، لانقاذها من الافلاس المنتظر ، وهو حل لا يبدأ الا باراقة دماء الشعوب المستضعفة ـ خارج حدودها ـ بعد أن امتصت دماء بني جنسها في مجتمعها ، وكذلك بالسطو على مواردها وخيرات بلادها واحتلال أراضيها بالقوة لضمان بقاء رأسها ـ وتموين مصانعها بالمواد الخام والايدي العاملة الرخيصة ، وزيادة أرباحها . . من هنا ارتبطت الارباح باراقة الدماء ، والمكاسب المادية لعدد محدود من هؤلاء الذين يتمسكون بزمام السلطة بالنار والدم على حساب جوع والفقار وموت الملايين داخل البلاد . . ومن هنا بدأت مرحلة الاستعمار أو ما يسمى ـ بالامبريالية ؟ .

في عصر كافكا ـ كان ثلاثة أرباع العالم في غياهب التخلف والفقر والعبودية تعيش ، والربع الاخير في بحبوحة العيش ورفاهية لامتناهية ، بل أقل من الربع . . كانت ـ بريطانيا ـ المملكة التي لاتغيب عنها الشمس ، وكانت فرنسا وايطاليا واسبانيا والمانيا دولا رأسمالية استعمارية أيضا ، وكانت ـ تركيا ـ أقوى امبراطورية حتى مطلع القرن التاسع عشر ، نفوذها يتغلغل في ثلاث قارات ـ آسيا وافريقيا وأوربا ، قد بدأت بالتضعضع والوهن ، أمام طوفان العلم والتكتيك والصناعة المتطورة للدول ـ السابق ذكرها ـ وبدأت حدودها بالتقلص ، وقواتها بالتراجع نحو العاصمة ـ الاستانة ـ المتداعية المتآكلة كلعة ـ كافكا ـ أمام زحف السياسة القائمة على أرقى الانجازات والاختراعات العلمية للدول الاوربية ، وبدأت ممالكها الواقعة تحت صولجانها ، تسقط الواحدة بعد الاخرى . . لقد فقدت قوتها السابقة ـ وهزل جيشها ـ وسقط خلفاؤها وولاتها وموظفوها أسرى مصالحهم وأنانيتهم ، وبما أنها قامت على القوة ، فبانحلالها تزول بالمقابل ، فأصبحت صيدا ثمينا ـ مأدبة عامرة بأشهى المأكولات تتنافس الدول الكبرى فيما بينها ، للحصول على هذه المحتويات النادرة ـ وبدأت الاحتكارات بالشكل ، وظهر دور الرأسمال الكبير ، في تمويل الشركات والمصانع وخزينة الدولة ، وأصبح الرأسمالي ـ صاحب صناعة وكرسي في الوزارة بنفس الوقت معا . فهو يدعم الدولة ، ويساهم في تنفيذ مشروعاتها بروؤس أمواله الضخمة ، والدولة تدعمه بسور من القوانين يحمي مصالحه ، وتقدم له العون (الجيش وجهاز الامن وتفتح سجونها لاعدائه من العمال والمتمردين على (ذئبيته) وتهذيبه ـ بطاقة استثمارات في مستعمراتها ، ومع الزمن ، كان الرأسمالي الاكبر ـ السيد الاكبر في المجتمع القائم على الفروق الطبقية ، وكان جيش العاطلين عن العمال والفقراء يكبر باستمرار ، بفعل المنافسة الحادة بين أصحاب الرساميل والمصانع ـ فالاقوى هو الاكثر غنى وتعمقت الهوة بين الانسان من حيث هو قيمة عليا ، وبين ما يصبو اليه من تحقيق آماله الانسانية ـ السعادة والرفاهية والحياة السعيدة لكل الناس ، وأصبح بعد ذلك قيمة فقط ، مما أدى الى استلابه من كل معنى اخلاقي أو قيمة معنوية . . ومع ظهور دور الرساميل في كل مجال من مجالات الحياة (سياسيا واقتصاديا واجتماعيا وعسكريا) يبدأ عهد جديد في تاريخ البشرية . . ونعني بذلك ـ الاقليات التي ثبت وجودها في أي مكان ـ بما تملك ـ وفي الدرجة الاولى ـ كان اليهود يتصدرون هؤلاء ـ بفعل ظروف تاريخية سياسية اجتماعية اقتصادية ـ أدت الى أن يظهروا بمثل ماظهروا أقوياء بنفوذهم ، مع ولادة الامبريالية خاصة ، فهم بفضل مكانتهم المادية ، كان لابد للدول الاوربية الكبرى بقوتها ، والتي تعتبر المال بمثابة الدم في عروقها . . كان لابد لها أن تفتح لهم صدرها رحبا من أجل كسب ودهم ونيل رضاهم ، والاستفادة من رؤوس أموالهم ، وكيل المدح لهم وتنفيذ رغباتهم ،

وكانت بريطانيا السباقة الى ذلك ، فبسبب أحلامها الاستعمارية وحاجتها الى المال ، وبما أن اليهود كانوا بمثابة - النبع المادي الذي لاينضب - وانطلاقا من رغبات هؤلاء في تنفيذ وتحقيق مايريدون - التقى الطرفان - بريطانيا بقوتها السياسية والعسكرية ، واليهود بقوتهم المادية وأحلامهم الصهيونية . . وبما أن بريطانيا كانت تحتل مناطق واسعة من الوطن العربي - وفلسطين كانت من هذه المناطق . . فقد كانت الضحية وثمنا يدفع بالمقابل لليهود . . في عصر كافكا كان وعد بلفور - ١٩١٧ - تحقيق هذا الوعد . . حيث أعلن أن فلسطين وطن قومي لليهود - رغم أنف العرب المرضى في ذلك الوقت ، وكافكا كان يشهد ذلك . كونه كان يهوديا . . أما عن صهيونيته ، فهذا بحث سوف نعود اليه لاحقا .

ولم يجىء أو يكن اختيار فلسطين ، وطنا قوميا لليهود احتياطا أو عفويا ، وانما جاء نتيجة دراسة على المتوسط وتشرف على منابع النفط ، في دول الخليج والوطن العربي الذي يحتل موقعا استراتيجيا بين قارات ثلاثة (آسيا - افريقيا - أوروبا) وموقعا حضاريا ، ويمتاز بغنى ثرواته وموارده المعدنية ومحاصيله الزراعية ، وهذا مايسيل لعاب الدول الاستعمارية لهذا جاء اختيار - فلسطين بالاجماع من قبل هذه الدول - كي يبقى الوطن العربي دائما في حالة دفاع عن النفس ، أو في حالة توتر ، توضع كل امكانياته في خدمة متطلبات الحرب ، ويبقى متخلفا ، مادامت هذه الحالة مستمرة ، وجاء اختيار - فلسطين - كونها الارض الموعودة - أو أرض الميعاد - أو الوطن الام - بالنسبة للعقيدة الصهيونية - لقد تم اختيار فلسطين من قبل بريطانيا بالذات - حيث كانت تستعمرها - الى جانب استعمارها الدول أخرى في الوطن العربي - العراق والاردن واليمن ومنطقة الخليج العربي ومصر - بموافقة نداتها من الدول الاستعمارية الاخرى (فرنسا ايطاليا - اسبانيا - وامريكا التي قويت شوكتها واحتلت مكانة بريطانيا بعد الحرب العالمية الاولى) وتم تقديم فلسطين لليهود لقمة سائغة لأن كل الظروف والخطط كانت مساعدة لذلك فمن الناحية الدينية ، يمكن دغدغة مشاعر اليهود في كل انحاء العالم ودعوتهم الى وطنهم المزعوم - (الام التي انتظرتهم بعد قرون وقرون - طويلة من الضياع والتيه والبعثرة في قارات العالم) . ومن الناحية الاقتصادية : تبقى - فلسطين رسميا - مقرا لليهود بكل ألوانهم وجنسياتهم التي حملوها معهم من بلاد الدنيا قاطبة ، ولكن فعلا هي للدول الاستعمارية الرأسمالية ، حيث تعتبر المفتاح للدخول الى قلب الوطن العربي ، وبث السموم في جسده وامتصاص خيراته ، ليس هذا فقط بل وضرب وافشال أي مشروع كان ، يرمي الى تقوية الوطن العربي ، ويوقفه على قدميه ، أيضا وهذه نقطة لابد من ايرادها تصبح فلسطين سوقا واسعة لمنتجات هذه الدول ، وكذلك الاسواق العربية المجاورة وغير المجاورة التي تتمدد تحت آلة التخلف ، وكذلك تستطيع أن تحصل على أرباحها بالملايين في هذه المنطقة وذلك ببيعها أسلحة ومعدات حربية وآلات وسيارات ، باعتبارها متخلفة ، أيضا يعطيها التخلف اجازة مفتوحة ، لاستثمار أموالها فيها ، وتنفيذ مشروعات ضخمة ، واحتكار هذه المشروعات والحصول على مواردها بأرخص الاثمان . . الخ ومن الناحية السياسية والاقتصادية أيضا ، وفيما يتعلق بداخل هذه الدول الاستعمارية والتي تحوي يهودا - وخاصة الاغنياء منهم - على أراضيها ، فهي تتخلص من منافسة الرأسماليين منهم - لرأسمالييها في أسواقها التجارية وذلك بارسالهم الى فلسطين أو باقناعهم أنها تمثل المشروع الاكبر للحصول على أرباح خيالية وتصبح هذه الاسواق خالية بعدئذ من مخططاتهم التي هي في غاية الاتقان - ومن الناحية الفكرية يتم اقناع اليهود ، أنهم مادام مشتتين في قارات العالم ومتفرقين من بعضهم البعض ، فسوف يبقون تحت هيمنة العناصر الاخرى ، ومن ثم مغتربين ومحاصرين من كافة الجهات - وفلسطين هي الوصفة المنتظرة التي تحوي كل الادوية المغرية ، لانقاذهم من الاغتراب المدمر والمميت الذي هي فيه ، وقد كان كافكا - مطلعا على مثل هذه الامور ، وعرض لامثال هذه الضغوط والرؤوس الثمينة (الادبية والعلمية

والفكرية .. الخ) التي تعرض هي أكثر من غيرها للاغراءات أو الترغيب والترهيب - حتى يتم استثمارها لصالح الصهيونية وقاريها - كما حدث مع - جان بول سارتر - وهكذا يمكن ايضا استقراء - أفكار - فرويد ولاعقلانية تحليلاته النفسية ، أما ماذا كان رد فعل كافكا - تجاه ذلك ، وكيف وبأي شكل تجسد فنيا لديه ، فهذا ماسيتم توضيحه لاحقا أيضا - ولابد من ذلك - حتى يتم وضع كل شيء في الصورة الصحيحة .

ج - على الصعيد الادبي

في عصر - كافكا - كان العالم يعيش ميلاد - الاكتشافات العلمية - في كافة المجالات - الصناعية والطبية والطباعية والفنية ، ومعها كان الادب بفروعه المتنوعة يعيش حياته الذهبية ، وابداعاته في مذاهب وتيارات متعددة ، ليصور كل ما يطرأ من تغيير على الارض وفي منظور الانسان ، واتساع رقعة علاقاته مع الاخرين ، لقد انطلق من عقاله ، فهو لم يعد يفكر ضمن حدود ضيقة لاتتجاوز مساحة ظله ، وهو لم يعد يكتفي بأن الارض التي يراها هي الارض الوحيدة ، وانما حلق بخياله الى آفاق بعيدة ، لقد غدا فيه - بروميثيوس حقا - الذي لايأبه بالاخطار أو السوبرمان الذي يخترق كل المصاعب التي تقف في وجهه ، وهذا يرتبط بتقليص مساحة الارض ، أو الكرة الارضية ، بسبب تلك الاكتشافات العلمية المذهلة ، التي أعطت للانسان الثقة بنفسه ودفعة قوية جدا لاكتشاف حقيقة كل شيء غامض لديه .. هذه المدارس والتيارات والمذاهب الادبية نستطيع أن نوجزها في النقاط الاتية :-

١ - الواقعية بأنواعها المتعددة ، وترتبط بدراسة الامراض الاجتماعية ، ونوعية العلاقات الاجتماعية ، ومن يمثلها ، فوراء هذه العلاقات يوجد شرخ كبير وخطير يهدد بانهيار النظام الاجتماعي الذي يقوم على أساس من الاضطهاد الطبقي واللامساواة ، وانعدام القيم الاخلاقية فالفرد فيه إما أن يكون ذئبا أو فريسة ، وهي تمتد من الواقعية النقدية بدرجاتها المتفاوتة بين الجدة والاصالة والعمق والسطحية واللاوضوح أحيانا أخرى ، حتى الواقعية الاشتراكية التي تجسد في الشخصيات الادبية في الرواية واقعا ليس مرغوبا فيه ، أي لا انساني يسير نحو الهاوية ، وواقعا آخر ينمو في قلب الواقع المنهار .. يحتفظ الانسان بقيمه وهو يمثل أغلى القيم . نرى ذلك - أي كتاب الواقعية بكافة أنواعها - في نتاج : السيداس ارجاداس ولويزا ماي الكوت وشروود اندرسون وبلزاك وبليكر وتشيخوف وتورجنيف وتوروتسن ، وابتون سنكلير وجيوفاني فرجا ويلمار سود برج وجول رومان وجوركي .. الخ .

٢ - الرواية التاريخية : التي تعالج الواقع الاجتماعي ضمن قالب تاريخي ، ونراها في نتاج هيرفي الن وسجريد ارنست فون فلدنبروخ .. الخ

٣ - الرواية الساخرة : وهي التي تعالج المواضيع الواقعية والاحداث الاجتماعية بقالب فكاهي ساخر ، ونراها في نتاج : جون اسكين وجين اوستن وريكاردو بالما وفرنسيس بولي وفوميونا ووفيتوبلاسكو ومارك توين وجاناثان سويفت وأناتول فرانس وفورستر وهيرخ مان .. الخ

٤ - الرواية التحليلية النفسية وهي تعالج الواقع الاجتماعي بمشاكله وأمراضه ، من خلال انعكاسها في نفوس الناس ، فمن خلال التحليل النفسي الدقيق ، لأعماق شخصيات الرواية ، نكتشف معاناتها ومصادر همومها ، ونستقريء أفكارها المنبعثة من أرضية واقعها الاجتماعي ، نرى ذلك على سبيل الذكر في نتاج : تولستوى ودستويفسكي وستندال وتوماس مان وجورج مريدث .. الخ ..

٥ - الرواية الدائروية : أو الرواية المعقدة التي لاتحتفظ بالتسلسل الزماني والترابط المكاني ، فأحداثها تتأرخ وتتداع - في - فضاء الوعي وهي تعالج تأثر شخصياتها

بالواقع ـ المحيط بها من خلال لغة محدودة ، تستخدم كل منجزات الحضارة البشرية في مجال الفنون المختلفة والاساطير والرموز المتنوعة ، نراها في نتاج : مارسيل بروست وجيمس جويس وفرجينيا وولف .. الخ .

الى آخر ما هنالك من المذاهب والتيارات الادبية التي عالجت المشاكل الواقعية بطرق مختلفة ، فيما يتعلق بالحياة والموت مثلا لدى اونامنو وملفيل وساربوس والنزعة الواقعية المتطرفة لدى توماس هاردي ، وكنوت هامسون والرواية الاخلاقية لدى ـ جورج اليوت ـ والغيرية لدى ـ بوريس باريس ـ فكل هذه الانواع ، عايشها ـ كافكا ـ فكان لابد أن يلم بها ومن ثم يجد له عالما يخصه ، ويميزه وسطها .

عالم الاغتراب الكافكاوي

سأثير هنا نقطتين أرتكز عليهما للدخول الى عالم الاغتراب الكافكاوي ، النقطة الأولى تتعلق بالفنان وهويته الفنية ، والثانية تتعلق بمفهوم الواقعية وأهميتها الفنية وقيمتها وتبيان علاقة الفنان معها ، وتنوعها ، ونظرته الى الحياة بكل جوانبها وعشوياتها من خلالها ، والنقطة الاولى والثانية موجودتان في كتاب ـ روجيه رودي ـ (واقعية بلاضفاف ـ الاولى في ـ مدخل الكتاب ، والثانية في خاتمة الكتاب .. سوف أسجلها هنا حرفيا ، ومن ثم أعمد الى تسليط الضوء عليها بعد ذلك .

١ ـ تساءل بيكاسو اثر اطلاعه على كتاب يتناول سيرته : « هل أنا من سكان المريخ ؟ » ثم أسدي للمؤلف النصيحة التالية : « يجب أن تضيف فصلا فيه تقول ان بابلو بيكاسو ساعدان وساقان ورأس وأنف وقلب ، وكل مظاهر الكائن البشري » ويضيف غارودي ـ معلقا على ذلك (ولنعمل بالنصيحة ونبدأ من هنا : بيكاسو انسان ، انسان لا اسطورة وحتى اذا تكشف لعصرنا أنه الصورة التي تمثلها لنفسه ، فذلك لان هذا هو التعريف الصحيح للاسطورة . وعندما نقول ان بيكاسو انسان فنحن نعني أنه ليس نبيا أو بهلوانا أو نيزكا سقط علينا من الفضاء أو شيطانا لفظه الجحيم أو صانع معجزات . انه انسان ومصور ، أي رجل يلتهم الدنيا بعينيه .. ثم يفرزها بيده . وبين العينين واليد ، يوجد رأس انسان تجري من خلالها عملية تمثيل وتحول [١٠] ..

٢ ـ واقعية عصرنا واقعية تخلق الاساطير ، واقعية ملحمية ، وواقعية بروميثيوسية [١١] ـ ماذا نستنتج من النقطة الاولى ؟ انها تتعلق بكيفية تناول أعمال فنان ما ، والتعريف بها ـ فبوشكين كشاعر وكاتب ـ وديكنز كروائي وسلفادور دالي كفنان وبريخت ككاتب مسرحي وسومرست موم كروائي وكاتب وقاص .. ان كل هؤلاء مهما كانت هوياتهم وعوالمهم متلونة بالغرابة والامزجة المختلفة ، فهم ككل الناس يعيشون في مجتمع فيه نظام محدد ، مخطط حسب قوانين ودساتير محددة ، وسلطات مختلفة ، ومواقفهم تجاه كل مايجري في مجتمعاتهم تستند الى ايديولوجية محددة لكل منهم .. فكل منهم قبل كل شيء انسان ، كائن اجتماعي يعيش في بيئة اجتماعية ، يتلقى ذبذباتها ، ولديه رد فعل محدد ينسجم ورؤيته لواقعه الاجتماعي .. وكافكا ـ كروائي وكاتب قصص ورسائل ومذكرات ، ابن مرحلة محددة ، وعايش أجواء اجتماعية محددة .. اليت ـ كابن لعائلة يهودية ثرية .. وتشيكي في البداية ومن ثم المالي بعد ذلك ، ومتأثر بثقافات متعددة من الكلاسيكية الى الواقعية الاشتراكية ، ومن الاشتراكية الطوباوية الى الاشتراكية العلمية ، ومن الثقافة العبرية الى الثقافة السائدة في المجتمع الذي عاش فيه ... اذا ـ وانطلاقا من الاختلافات وهي ايديولوجية ودينية وفكرية ونقدية .. الخ حوله ـ يعتبر ـ كافكا ـ انسانا ـ وليس نبيامن أنبياء اسرائيل ، كما زعم بعض النقاد ـ انه ابن

(١٠) غارودي ، روجيه : واقعية بلا ضفاف ـ ترجمة : حليم طوسون ـ دار الكاتب العربي بالقاهرة ١٩٦٨ ـ ص ١٧ .

(١١) غارودي ، روجيه : ن . م ـ ص ٢٣٢ .

الكرة الارضية والثقافة الانسانية ومتأثر بأجوائها .. وحين ندخل عالمه .. علينا ـ التجرد قدر الامكان ولانستطيع أن نقول كليا ، باعتبار أنه في تناول الحقائق المجردة ، لايمكن التخلص من التمذهب كليا علينا التجرد من أفكار مسبقة تسيطر على لا وعينا ، واعتبار كافكا ـ انسانا قبل شيء ، انه مثلنا يحس ويشعر ويشم ويتذوق ويحلل ـ أما مسألة التأثير في وبالعالم فهذا بحث آخر ، يدخل ضمن اطار ـ منظور الكاتب أو الفنان ـ وحين يضيف اليه صفات هي أوسع منه ، فهنا يكمن الخطل الكبير ، اذ أن كل المقاييس الفنية والنقدية التي نستخدمها في مناقشة وتحليل نتاجه لايمكن أن يكون دقيقا بأي وجه .. انه فنان قبل كل شيء يحس ويتأثر ويؤثر بكتاباته في الاخرين .. ان النتاج الادبي لكاتب ما ، يوضح الهوية الداخلية لصاحبه ، اذا تم استقراؤه موضوعيا .. وكافكا من بين القلائل من الكتاب والفنانين الذين عولجت نتاجاتهم في منتهى الرؤية الذاتية ، وتحت تأثير أفكار مسبقة ، ودارت خلافات كثيرة حولها ، بحيث تصبح هذه الاعمال أجساما غريبة عن كل نقد لها ومن هذه النقطة نستطيع التعرض للنقطة التالية ، والنقطتان : كل منها تكمل الاخرى .. ان الفنان مهما كانت خاصته الفنية ، فهو ابن لواقع معين ، ومنظر الى هذا الواقع ويقيمه ويتعامل معه من خلال رؤية معينة تتناسب ودرجة ابداعه وفهمه له .. قد تكون هذه الرؤية تقليدية أو رمزية أو تعبيرية أو واقعية ، والواقعية نفسها قد تكون ـ طبيعية ـ أو نقدية ـ أو تركيبية ـ أو وصفية ـ أو اشتراكية ـ أو سريالية .. الخ ـ وهذه الرؤية تتعلق بجملة من العوامل التي كونت فيه الكاتب الفنان وهي تربوية تعليمية اجتماعية فكرية ... الخ وبمقدار مايتعامل الفنان مع الناس ، بمقدار ما يتفهم واقعه ، بمقدار مايتقن لغة الحياة ، ويحيط بأسرارها ، وتغتني جمالية اللفظ لديه ، وتتسع معالمه الفنية ، ولاننسى عامل الظروف الذي يلعب دورا كبيرا في بلورة أفكار الكاتب وابداعه .. ودفعه أحيانا الى صياغة رؤياه بلغة قد تكون واضحة أو غامضة .. وهذا الغموض نفسه قد

يكون شفافا أو طلسما ليس الا .. أثرت ظروف كثيرة في تكوين المحتوى الفني لدى ـ كاتبنا .. فهو قبل كل شيء ـ كاتب يهودي ـ وثانيا ابن عائلة ثرية وثالثا ابن مجتمع شهد أحداثا جساما وتحولات اجتماعية وسياسية ـ فترة تحول الرأسمالية الى مرحلة الامبريالية ، فترة تحولها الى قوة استعمارية ، فترة الصراعات العنيفة والمخاضات المذهلة التي كان العالم يتعرض لها . ففكرة القومية كانت تعشش في ذهن كل أمة .. والرأسمالية كانت تزداد. وحشيتها باستمرار مستغلة كل قيمة انسانية الى سلعة والتناقضات الاجتماعية كانت تزداد ، الشعوب الضعيفة المستعمرة كانت تستفيق شيئا فشيئا وتقاوم كافة أشكال التخلف ومحتليها وهذا لابد أن نتطرق اليه ونوضحه فكافكا كيهودي أولا يعي وضعه جيدا بين بقية العناصر الاخرى غير اليهودية ، فلقد كان لطوفان القوميات الذي غمر أوروبا بالدرجة الاولى انطلاقا من المانيا وايطاليا بصورة خاصة ، تأثير كبير على كل شعوب هذه القارة .. فالدولة المبعثرة الاجزاء ، حاولت أن تجمع شتاتها في وحدة واحدة تحت راية قومية واحدة ، وكان لانهيار النظام الاقطاعي تحت ضربات البرجوازية وصمودها وتتويجها بالرأسمالية ، وتوحيد وتشكيل الاسواق الوطنية ، أثره الكبير أيضا في دفع الشعوب المقهورة الى البحث عن طريق خلاصها من كل عوائق التقدم والتطور في الداخل والخارج ، فالخارج يتمثل في قوة أجنبية تنهب ثرواتها وخيراتها ، والداخل يتجسد في عناصر ما عملية (كوجبرا دورية) تمنع ظهور عوامل التقدم في بلادها ـ أوليت من شيمة هذا البلد أو ذاك ـ وأعني بذلك ـ اليهود فبفضل ظروف تاريخية اقتصادية سياسية اجتماعية .. الخ استطاعوا ـ وارتباطا مع الظروف الموضوعية الاخرى في الخارج مثلا ـ استطاعوا أن يغتنوا ، أو تظهر بينهم ثلاث طبقات ـ على غرار ماتشكل في الدول القوية الاخرى ـ كفرنسا أو بريطانيا أو الولايات المتحدة الامريكية : الطبقة الاولى تمثل الرأسماليين اليهود الكبار ، والثانية تمثل فئة البرجوازية المتوسطة ، وفئة البروليتاريا اليهودية .

الرثة : وبما أن اليهود الرأسماليين الكبار ، كانوا يشكلون عنصرا غريباقويا بما يملك من رساميل ، أو رؤوس أموال ثابتة ومتحركة ، ومنافسا خطيرا أمام الرأسماليين الاصليين من سكان البلاد .. وخطرا على وجودهم بالذات .. مع كل هذه الاسباب والظروف ، تشكلت موجة عداء كبرى للسامية للعناصر اليهودية بالدرجة الاولى لانها : مثل غيرها في البلاد الرأسمالية الاخرى تقوم على استغلال خيرات البلد الذي تسكنه ، وتحرم السكان الاصليين من ذلك ، لانها تستأثر بهذه الممتلكات والثروات التي تستطيع ـ لو أنها في يد وطنية ـ أن تساهم في تطوير اقتصاد هذا البلد وتضرب حول نفسها سورا ، تنعزل خلفه عن بقية العناصر الاخرى غير اليهودية (ومع استمرار هذه النزعات اشتد التضييق على اليهود في اوروبا واشتدت الرغبة في التخلص منهم وتهجيرهم الى الخارج . أصبح اليهودي في أوروبا ، تحت اشراف البورجوازية الكبيرة وضمن اطار النظام الرأسمالي الحر ، ميتا بالنسبة للاحياء ، غريبا بالنسبة للسكان المحليين الاصليين ، ومتسولا بالنسبة لمالكي الثروات ، مستغلا ومليونيرا بالنسبة للفقراء ، رجلا بلا وطن بالنسبة للوطنيين ، انه منافس مكروه بالنسبة لجميع الطبقات ، هكذا وصف بشكر الوضع الذي تردي اليه اليهود في أوروبا) [١٢] .. وكافكا المواطن التشيكي اليهودي تأثر بكل هذه الظروف .. أي نستطيع أن نقول انه كان مغتربا عن كل شيء .. عن العائلة التي تضمه ، وعن العائلات اليهودية التي كانت تجاوره ، وهو في عزلة عنها ، بسبب ثراء أبيه وعن المجتمع الذي عاش فيه ، كونه يهوديا ، وكونه لم يكن يتحمل العيش في مجتمع ، القيمة الاساسية للانسان تقاس بما يملك من مال وجاه ـ :

١ ـ بالنسبة لعائلته : كان في خلافات مستمرة مع أبيه ، فأبوه كان يحب السيطرة ، حيث كان رجلا متشددا ، ومركز الاب في الديانة اليهودية مقدس ، وقد حافظ على هذه الوظيفة ، وكان تاجر كبيرا .. كل هذه الامور ضغطت على العالم النفسي لكافكا أوجعته ، وهو لايتحمل ذلك ، حيث خلقت منه رجلا متوترا معقدا مكروها من قبل بقية اليهود ـ الاغنياء ـ بسبب التنافس بين التجار ـ حيث يسود قانون القوة ، والقوة متعلقة بالذهاء وبالوجود المادي ـ والفقراء ، لانهم مستغلون .. وعامة الشعب ، الذين ما كانوا يطيقون رؤية اليهودي ـ التاجر الجشع ـ المنعزل ـ لقد ولد سنة (١٨٨٣) ورأى الجو العائلي كالحا وملبدا بالغيوم ، فالرأسمالية كانت تنتشر في كل مكان موزعة سمومها ، والفساد الاجتماعي كان ينتشر ، وكانت الكراهية لليهود تكبر وتزداد في كل مكان ، وتظهر معها المذابح المعادية للسامية الى جانب ذلك ، كانت الحركات العمالية تقوي للوقوف في وجوه مستغليها .. وتأثر كافكا بذلك ـ لقد كان أبوه صاحب منشأة ، وعمل كافكا اجيرا فيها ـ ورأى الاستغلال البشع الذي يمارسه أبوه ضد العاملين فيها ـ يقول عن ذلك (أصبح المحل في حد ذاته يصيبني بالغثيان .. واذكر بوجه خاص أسلوبك في معاملة المستخدمين .. كنت تسميهم الاعداء الذين يتقاضون أجرا وقد كانوا بالفعل أعداء لك ولكنك أنت الاخر ظهرت لي كعدو يدفع الاجور ، قبل أن يكونوا هم أعداء يتقاضون أجرا .. ولذا لم يعد في امكاني تحمل المحل فهو يذكرني بوضعي الشخصي ازاءك وكان لابد لي أن أنضم الى حزب المستخدمين) [١٣] وحول الجو القاتم الذي عاش فيه ، والقسوة التي كانت تضطهده وتشوهه في البيت والمدرسة ، يقول لنا (حرصت المدرسة كما حرص المنزل على محو كل ميزة فردية لي . كانا لايعترفان بميزاتي الخاصة وكان كشفي عنها يعني اما أن أكره المستبد . اواما أن اتجاهل تلك الميزات وأعتبرها غير قائمة .. ولكن اخفائي لاحدى مميزاتي كان يعني أن اكره نفسي ومصيري وأن انظر

(١٢) نقلاً عن د. صادق جلال العظم : دراسات يسارية حول القضية الفلسطينية ـ دار الطليعة ـ بيروت ـ ط ١ ـ تموز ١٩٧٠ ـ ص ١٤٦ .

(١٣) كافكا ـ رسالة الى الأب في « الاستعدادات لحفل زواج في الريف » ـ ص ١٧٨ ـ ١٧٩ ـ نقلاً عن روجيه غارودي : واقعية بلا ضفاف ـ ص ١٩٥ .

لنفسي كانسان شرير أو ملعون) [١٤] بل يذهب كافكا الى حد الاعتراف أن كل مايكتبه هو تعبير عما يلاقيه من عذابات نتيجة سلوك أبيه القاسي (أنت المقصود بكل كتاباتي ، أنا اشكو مما لم أستطع أن اشكوه لك وأنا على صدرك) [١٥] وهذا مادفع النقاد الى تفسير أعمال كافكا بأنها رد فعل ابن مضطهد من قبل أب طاغية أو استعملوا التحليل النفسي ـ الفرويدي بالدرجة الاولى ـ كما في قصة ـ الجحر ـ حيث أن الحيوان الصغير (بطل القصة) لايجد الامان في أي مكان ـ وهو بذلك يجسد رغبة كافكا بالذات . . وسوف نرى ذلك في ـ المسخ ـ هذه الكراهية المتقدة تجاه الاب ، يقابلها احترام ومحبة وتقدير تجاه الام حيث يقول عنها (انني أشعر كم تجاهد . . من أجل تعويض افتقادها الصلة بالحياة) [١٦] هذه القسوة وهذه المحبة زرعا فيه التناقض .

٢ ـ بالنسبة لوصفه كيهودي : فبسبب وضع اليهود ـ وقد تحدثنا عن ذلك في صفحات سابقة ـ عاش كافكا في عزلة ، وبالدرجة الاولى ، كون عائلته ثرية ، وكره عامة الشعب لهم ـ (أن المدينة اليهودية النتنة مدينة حقيقية تعيش في نفوسنا أكثر مما تعيش المدينة الصحية الجديدة المحيطة بنا ، ومازلنا نمشي في حلم بالرغم من أننا مستيقظون تماما . فما نحن في الواقع سوى أشباح في الازمنة الغابرة) [١٧] انه يحدثنا هنا ، عن صورة اليهود القاتمة ، لدى المجتمعات التي تحويهم ، بسبب الاجواء ـ الخاصة ـ بهم . والتي يخلقونها لانفسهم ، وأيضا فان ظهور الحركة الصهيونية ـ والهجرة الى فلسطين ، والاحلاف الاستعمارية والصهيونية ، كان لها أثر كبير في حياته ، وفي نتاجه الفني . . مثلا في (تحريات كلب) نرى ذلك الكلب الصغير الذي يكره بني جنسه ، والرائحة النتنة التي تخرج من أفواههم ، ومواقفهم الذاتية تجاه الامور ـ وهذه النقطة تتعلق بالصهيونية بالذات ـ وكذلك في بنات آوي وعرب ـ القصة الثرة التعابير ، وذات المضمون العميق ، حيث رسم فيها ـ الصراع العربي ـ الاسرائيلي والمستعمر فيه طرف مشارك ـ وأبدى رأيه ، ووضع لنا ـ صورة الصهيوني الطامع في فلسطين ، والنفسية الكالحة والقاتلة لديه . . هذه المواقف تنطلق من البيت ، حيث كان أبوه يحاول التأثير فيه فكريا ودينيا ـ والمدرسة والتعاليم الدينية اليهودية والطقوس الدينية والضغوط التي كانت تمارس عليه من الخارج ، بدءا من ـ صديقه ـ وناشر يومياته وأعماله ـ ماكس برود ـ وآخرين ، أرادوا توجيهه وجهة تخدم أهداف ومطامع الصهيونية ، لكنه رفض كل ذلك ، هاهي والدته تقول له (حسن اذن ، لا أحد يفهمك . . انني أفترض أنني غريبة عنك وكذلك والدك ـ كافكا : بالتأكيد انكم جميعا جميعا غرباء عني ان الدم هو الشيء الوحيد الذي يربطنا ، ولكن ذلك لايعبر عن نفسه) [١٨] صحيح أنه يهودي ولكنه قبل كل شيء انسان ويحكم ويقيم مايراه . . في يومياته مثلا يحدثنا عن المهاجرين الى فلسطين من اليهود ـ في صورة كالحة (ان جميع المهاجرين الى فلسطين يمتلكون عيونا مسدلة ، انهم يشعرون أن مستعميم قد أصابوهم بالعمى ، ويارتباك يتلمسون المائدة ـ بأطراف أصابعهم الممدودة .

(١٤) كافكا ـ يوميات خاصة ـ ص ٢٣٧ ـ ٢٤١ ـ نقلاً عن واقعية بلا ضفاف ـ ص ١٥٦ .

(١٥) كافكا ـ رسالة الى الأب في « الاستعدادات . . . . . » ـ ص ١٩١ ـ نقلاً عن واقعية بلا ضفاف ـ ص ٢٠٢ .

(١٦) نقلاً عن : واقعية بلا ضفاف ـ ص ١٥٩ .

(١٧) يانوش ، غوستاف : أحاديث مع كافكا ـ ص ٥٨ ـ نقلاً عن واقعية بلا ضفاف ـ ص ١٤٨ ـ ان مايورده من أقوال ومواقف لكافكا ـ ذكرها ـ يانوش ـ نوردها بتحفظ ـ حيث لا ننسى ـ الناحية الثانية ، ـ ميولها الصهيونية لدى ـ يانوش ـ الذي أصدر كتابه عن ـ كافكا ـ سنة ١٩٥٢ ـ وكذلك بالنسبة للآخر الصهيوني ـ ماكس برود ـ ناشر ومصنف معظم أعمال ـ كافكا ـ وسيرة حياته ـ سنة ١٩٣٧ . . . لكي يبقى كل شيء في إطاره الصحيح .

(١٨) كافكا : يوميات ـ ص ٣٩٥ ـ نقلاً عن ـ بثينة أبون ـ هل ينبغي إحراق كافكا ؟ ـ دار الآداب ـ ط ١ ـ ك ٢ ـ ١٩٨١ ـ ص ٤٠ .

أصواتهم لترتعش ، ويبتسمون بضعف ، معززين ابتساماتهم تلك بشيء من السخرية) [١٩] ويريد نتيجة ذلك أن يكون وحيدا ، بعيدا عن البيت ـ عن ضغوط أبيه المتزمت القاسي المستبد ومن مجتمعه الضيق ـ عن ضغوط معارفه الذين أرادوا صحبته أمثال ـ ماكس برود ـ لكي يخلق العالم الذي يريد أن يكون ، وكما يريد (ان ما ينبغي أن أعمله ، استطيع أن أعمله فقط وأنا وحيد) [٢٠] بل يريد الابتعاد عن كل ما من شأنه أن يشوه هذا العالم الذي يريد بناءه ، والتدخل فيما يقوم به (سأعتزل كل فرد الى درجة اللامعقول ، وأجعل كل فرد واحد عدوا ولن أحكم أحدا) [٢١] وبالتأكيد فان هذا الفرد الذي يريد اعتباره عدوا هو ذلك الذي يضغط عليه ، ويريد جره الى ما لا يريد القيام به أو الكتابة عنه .. لأن (هذا العالم ليس عالم التوراة أو عالم الديانة اليهودية) [٢٢] انه العالم الذي يريد كافكا أن يتنفس فيه .

٣ ـ بالنسبة لوضعه الاجتماعي : ان أي فرد ما هو نتاج التربية البيتية والشارع والمدرسة والمجتمع ـ وكافكا ـ تأثر بذلك وأي تأثر .. لقد كان عاملا في منشأة أبيه ، وقام بما لا يريد أن يقوم به لأن هناك أوامر تلزمه بذلك ، وموظفا في مؤسسة للتأمينات العمالية ضد الحوادث في مملكة بوهيميا سنة ١٩٠٨ ـ ينفذ الأوامر العليا رغم أنفه ـ لقد كان ترسا في جهاز بيروقراطي يعمل ، وهو في داخل نفسه يكره ما يقوم به .. وكأن هناك قوى عليا خارقة تلزمه بذلك ، والا فالموت نهايته .. هذه الامور آلمته وضغطت عليه كثيرا ، لقد رأى نفسه مجبرا عن كل ما يقوم به ، وهذا يتجلى بصورة ساطعة في (مستعمرة العقاب) فالآلة المرعبة تحفر جسد المتهم بلا تهمة وتكتب ـ أطع سادتك ـ حتى الموت .. وفي المحاكمة ـ لا يستطيع السيد أن يعرف شيئا عن قضيته .. ماذا أصابه .. لماذا هو على ما هو عليه ، ما هي تهمته ؟ انه لا يعرف شيئا .. حتى يموت .. ولماذا يريد أن يعرف ، طالما ان ما يريد أن يعرفه ليس من اختصاصه ؟ فهناك ـ آخرون ـ مهمتهم هكذا ـ وكذلك في ـ القصر ـ فالمساح لا يرى صاحب القصر ، ولا يمكن أن يراه ، لان ذلك محال .. فهناك حدود تفصله عنه ، ولا يمكن تخطيها وعندما تمادى في ذلك ـ كان ما لا يريد أن يكون ـ النهاية ـ وفي ـ الجحر ـ لا يعرف الحيوان الصغير الراحة ، لانه مهدد بالخطر في أية لحظة ، لان مجتمعه ـ هو المليء بالاخطار التي تهدد المرء دائما ، وتجعله قلقا باستمرار .. لنلاحظ ولنتأمل ما يكتبه عن وضع العمال في مجتمعه (بالتواضع هؤلاء العمال ، انهم يلتمسون منا حقوقهم باستعطاف .. انهم يستعطفوننا بدلا من أن يهدموا المؤسسة على رؤوسنا وينتزعوا حقوقهم) [٢٣] وهذا يتجلى في ـ تحريات كلب ـ فالثروات تكون في أيدي القلة ، بينما الاكثرية هي محرومة منها ، وهذه الاقلية تمارس مختلف الوظائف لتظهر للآخرين انها لم تشذ ، وكذلك في ـ حول مسألة القوانين ـ (فالنبلاء) هم يحكم قوانين نسجوها بأيديهم يتحكمون في كل شيء .. وكافكا يعرف عصره ومجتمعه (لقد تحملت بكل قوة سلبية العصر الذي أعيش فيه ، وهو أقرب العصور الي ، وكان الاجدر بي أن أضطلع بمهمة تمثيله لا محاربته) [٢٤] .

---

(١٩) ف. ك : يوميات ، ص ٢١٠ ـ هل ينبغي إحراق كافكا ؟ ، ص ٢٥ .

(٢٠) نقلاً عن : هل ينبغي إحراق كافكا ؟ ، ص ٤٧ .

(٢١) ف. ك : يوميات ، ص ٢٢٩ ـ هل ينبغي إحراق كافكا ؟ ، ص ٤٧ .

(٢٢) نقلاً عن : واقعية بلا ضفاف ، ص ١٦٦ .

(٢٣) برود ، ماكس : فرانز كافكا ، ص ١٣٢ ـ ١٣٣ ، نقلاً عن ـ واقعية بلا ضفاف ، ص ١٥٥ .

(٢٤) كافكا : يوميات خاصة ، ص ٢٢١ ، نقلاً عن واقعية بلا ضفاف ، ص ١٤٣ .

بل يشرح لنا جسد الرأسمالية ، التي تحول الانسان الى قيمة مادية بكل وضوح . (الرأسمالية نظام لعلاقات التبعية التي تتحرك من الداخل الى الخارج ومن الخارج الى الداخل ومن أعلى الى أسفل ومن أسفل الى أعلى . فكل شيء يخضع هنا لتدرج هرمي صارم ويرقف في قيود حديدية ان الرأسمالية وضع مادي ومعنوي أيضا) (٢٥) أما م هذا الوضع القاهر المرعب ، كان لابد من رد فعل ، وكافكا لم يستطع أن يرى نهاية واضعي القوانين ـ الحديدية ـ لقد رأى الانسان في مجتمع ـ الزنزانة ـ هناك من يسجن وهناك من يحكم ، وهناك من يجلد . . كل شيء حسب قانون لا فكاك منه . . وحسب رؤ ية ـ كارل بارتيه ـ الذي رأى الانسان محكوما وكل ما يقوم به هو قدره ووسط هذا العالم ـ المرعب ـ كان الاغتراب يبتلعه . . ولم يستطع الا ان يقول (كل شيء وهم : الاسرة ، المكتب ، الاصدقاء ، الشارع ، وهم ، بعيدين كانوا أم قريبين ، النساء ، ان الحقيقة التي هي أقرب من أي شيء ، هي فقط أنك تضرب رأسك بجدار الزنزانة ، لا نافذة فيها ولا باب) (٢٦) ومن هنا قال (الحياة تبدو له زنزانة لا تتيح أكثر من خطوة واحدة في كل الاتجاهات الاربع) (٢٧) وكان لابد أن يكون متشائما في جانب من جوانب حياته ، بل يرى الحياة ليس الا لان كل ما يتم فيها ، هو نتيجة لا معقولة لمقدمة سخيفة ، أو قانون خرافي ، أو سبب غير وجيه لا يصدق أبدا . . لنتأمل مثلا هذه الكلمات (أعيش ، غريبا أكثر من الغرباء أنفسهم) (٢٨) وحين يكتب في مكان آخر من كراساته (انها الحياة مزدوجة رهيبة حقا لا أظن أن هناك مخرجا آخر سوى الجنون) (٢٩) . . أو (في الماضي كنت لا أفهم كيف يمكن أن يتركوا سؤالي بلا اجابة ، واليوم لا أفهم كيف اعتقدت في يوم ما أني أستطيع أن أوجه السؤال . على أني لم أؤمن بذلك اطلاقا ، بل كنت أسأل فقط) (٣٠) لان كل ما حوله يدفع المرء الى أن يسأل بسبب تركيبه الخاطيء . . وهذا ما دفع ـ كافكا ـ الى حد القول (ما الحياة الا انحراف دائم لا يسمح لنا حتى بأن نعرف ما هو الشيء الذي يحرفنا عنه) (٣١) ونستطيع أن نورد هنا حادثة حدثت له ـ وكأنها قصة من قصصه . كتبها بقلمه ، واستمدها من عالمه الفني ومن خياله الخصب ، ولكنها نص يخبرنا عن أنه حقيقة واقعية . وهذا النص يشبه الى حد بعيد قصته (القضية) التي تتحدث عن ذلك المتهم البريء الذي يقاد الى المحكمة ويحكم عليه ، دون أن يعرف تهمته ولا قضاته . . مختصر الحادثة هو أنه فوجيء ذات يوم بدخول رجل لا يعرفه الى بيته ، وهو لا يعرف لماذا دخل الى بيته ، وعندما يسأل عن ذلك ـ قال له الرجل (ليس بامكانك الخروج من هنا الان لانك موقوف) (٣٢) وحاول ـ كافكا ـ أن يتساءل في سره : لماذا هو موقوف ، وما هي تهمته ، ومن هو الرجل . .

---

(٢٥) يانوش : أحاديث مع كافكا ـ ص ١٤١ ـ نقلاً عن واقعية بلا ضفاف ـ ص ١٥٤ .

(٢٦) كافكا : يوميات ـ ص ٥٤٦ ـ نقلاً عن ـ دراسات في الأدب والمسرح ـ مجموعة من المؤلفين ـ ترجمة : نزار عيون السود ـ وزارة الثقافة السورية ـ دمشق ـ ١٩٧٦ ـ ص ١٧ .

(٢٧) كافكا : يوميات ـ ص ٣٦٧ ـ نقلاً عن : هل ينبغي إحراق كافكا ؟ ـ ص ١٤٠ .

(٢٨) نقلاً عن واقعية بلا ضفاف ـ ص ١٤٧ .

(٢٩) ن . م : ص ١٥٨ .

(٣٠) كافكا : تأملات حول الخطيئة والألم والأمل في ـ الاستعدادات ـ ص ٤٠ ـ نقلاً عن واقعية بلا ضفاف ـ ص ١٨٤ .

(٣١) كافكا : يوميات خاصة ـ ص ٢٩٠ ـ نقلاً عن واقعية بلا ضفاف ـ ص ١٨٥ .

(٣٢) نقلاً عن صحيفة تشرين السورية ـ ١٨/٧/١٩٨٣ ـ ترجمة : سعيد هلال ـ عن صحيفة « لوماتان » .

الخ واعتقد أن ما حدث كان (مجرد مداعبة) أو مزحة . . فقد صادف ذلك اليوم (عيد ميلاده الثلاثين) اذا لابد أن يكون ذلك مقلبا أو (كمداعبة له من زملائه في المصرف حيث يعمل) أو ما حدث كان غلطا ارتكب . . لكن الرجل قال له (تتم الامور وفقا للقانون . . والقانون مطيعه . . لهذا فلا مجال للسماح بأي غلط كان) ويحاول كافكا بكل الطرق أن يفهم ما سر هذه القضية ، وكيف حدث ما حدث ، وماذا وراء هذا الرجل الذي بلغه أنه موقوف دون جدوى . . فتوقيفه حقيقة لا لبس فيها (أنت موقوف حقا هذا صحيح ولكن ذلك يجب أن لا يمنعك من ممارسة حياتك كما اعتدت أن تمارسها - وبعد نقاش - يقول له المفتش : أنا لم أقم (الا بمهمتي التي أوكلت الي) ومهما كانت صحة هذا الخبر . . فان - كافكا - تعرض لمضايقات كثيرة . . وكانت أعماله الادبية وكراساته ويومياته نتيجة هذا القلق اليومي الذي يصاحبه . . وكان العالم الفني الغامض الذي ابتكره هو حصيلة - الواقع الاجتماعي اللامعقول الذي كان يعيشه . . ولكننا اذا أردنا الدقة ، نستطيع القول : أن هذا اللامعقول ينبع من - تلك الاقلية - التي كانت تريد استثمار - كل شيء على حسابها : أجهزة الاعلام - والثروات المادية . . وحتى الانسان العادي . . هل بقي الاغتراب الكافكاوي في حقيقته قائما شاملا لا يمكن اختراقه ، أو رؤية بصيص أمل ما وراءه ؟ هذا هو السؤال الكبير فاذا كانت الحياة الاجتماعية للكاتب بكل جهاتها ، تشكل حواجز تمنعه من الحركة أو الاستمرار في السير على الطريق التي رسمها لنفسه ، الا أن هناك جهة بقيت هشة ، لم تستطع الحيلولة دون ذلك ، واعدام كل بذرة أمل فيه . لقد هزمته الحياة ، ولكنها لم تستطع أن تهزمه في فنه أيضا ، وتمهر نتاجه بطابعها ، صحيح أن نتاجه يجسد حياة الانسان المقهور الذي لا يستطيع أن يغير أسباب قهره ، ويقضي عليها ، أو القاهر الذي لا يستطيع الا أن يمضي في تنفيذ ما يوحى له به (شخصية الداخل) رغم ارادته ، ولكنه استطاع أن يعطي رأيه فيما حوله ، وأن يعبر عما يشاهده ويحس به - بلغته الخاصة به والمتميزة له ، ونحن نستطيع اثبات ذلك من خلال شواهد كثيرة مثلا : (أحاول دائما أن أوصل شيئا غير قابل للتوصيل وأن أشرح دائما ما يستعصي شرحه) [٣٣] أو حين يكتب (هناك صفة أنفرد وأتميز بها كلية عن جميع من أعرفهم فكلنا يعرف نماذج نمطية عديدة ليهود غربية : وبقدر علمي فأنا أكثر هذه النماذج تعبيرا عنهم ، أي أني مع شيء من المبالغة ، لا أنعم بلحظة هدوء أو سلام واحدة ، واني لا أمنح اي شيء وعلي أن أستخلص الحاضر والمستقبل فقط بل والماضي أيضا ، ومع أن كل انسان يحصل على نصيبه من الماضي بلا مقابل ، فعلي أن أستخلص الماضي أيضا ، وربما كانت هذه المهمة أشقها جميعا) [٣٤] ولقد تجلى ما كتبه في قصته - تحريات كلب - الذي ينقل الينا كل ما يتعلق بماضيه من - أجداده الاوائل - والكلاب التي تحلق في الهواء ، وتقفي على قوائمها الخلفية - أي كل ما يتعلق بأولئك الذين يحبون بل يقدسون الملكية ، واستخدام كل الوسائل المشروعة وغير المشروعة للوصول الى المبتغى ، وكذلك في قصته المشهورة - بنات آوى وعرب - الذي ينقل الينا اللوحة الدرامية للصراع العربي الاسرائيلي ، وعواقب هذا الصراع ونتائجه الوخيمة - أو حين يكتب معبرا عن علاقته بالادب (ان أوضاعي لا تحتمل لانها تتناقض مع رغباتي وميولي الوحيدة وأعني بذلك الادب . الادب هو كياني ولا أريد ولا أستطيع أن أكون غير ذلك . أوضاعي الحالية لن تتمكن أبدا من اغرائي ، بل أنها لا تستطيع الا أن تدمرني وتقضي علي تماما وهذا ما سيحدث لي عن قريب) [٣٥] فالأدب هو القناة التي تساعده في توصيل وايصال ما يريد قوله من (حقائق) الى القاريء ، لان

---

(٣٣) كافكا - خطابات الى ميلينا - ص ٢٥٠ - نقلاً عن واقعية بلا ضفاف - ص ١٤٦ .

(٣٤) كافكا : ن . م - ٢٤٨ - نقلاً عن واقعية بلا ضفاف - ص ١٥٠ .

(٣٥) نقلاً عن واقعية بلا ضفاف - ص ١٥٧ .

الواقع أقوى منه ، ولكنه في الادب يستطيع التغلب عليه ، والتعبير عن آرائه ، بل يعتبر الكتابة كفاحا ، وهذا يشكل اشارة ساطعة الى ما يعتمل في عالمه الداخلي من قوة وتمرد على الواقع - الكابوس الذي يلفه : (أنا أكتب بالرغم من كل شيء ، وبأي ثمن ، فالكتابة كفاحي من أجل البقاء) (٣٦) .. ويحاول ايضاح غايته من رموزه قائلا (وكل هذه الرموز لا تعني في واقع الامر الا انه لا يمكن ادراك ما يستحيل ادراكه) (٣٧) . . .

بل انه يجد في الادب ضالته وفردوسه المفقود وشاطيء الامان ونقاهته وراحته النفسية ، حين يقارن بين الواقع الاسود الذي يحوطه ، والادب الذي يمارس كتابته لتجاوزه : (ان كل شيء ليس أدبا ، يبعث في السأم وأنا أكرهه ، اذ أنه يسبب لي الاضطراب أو أنه يؤخرني) (٣٨) ولكن ماذا يريد من هذا الادب الذي يعشقه ، هل يمارسه لانه يجد فيه متنفسا له ، أم أن هناك شيئا آخر غير ذلك ؟ لقد كان كافكا - وكما قلنا سابقا مقهورا في حياته ومهزوما أيضا ، ورأى الادب - مطيته - نحو عالم الخلاص . التخلص من كل ما يضايقه ويؤلمه ويعذبه . ولكن ألا توجد هناك غاية أخرى وراء ممارسة هذه المهنة ، هل يكتب مجرد كتاب ومن أجل الكتابة ، هل عالمه المفعم بالرموز يخصه هو ويعنيه ، أم أن هذا العالم - ولنقل السوداوي حين رؤيته أول مرة - والمعقد في بنيانه ، يتجاوزه ، بحيث ينقل الينا صورا حية ديناميكية عن عصره . . رغم كل سلبية في حركة شخصياته وما يحدث في عوالمها ؟ لنتأمل ما يريد من ذلك . ان ما يكتبه (ليس سيرة ذاتية بل بحث واكتشاف لعناصر مختزلة الى أقصى حد ممكن) (٣٩) اذا هنا يريد اعلامنا أن ما يكتبه - صحيح أنه يعنيه - ولكنه يعتبر حقيقة ، والحقيقة ليست ذاتية محضة ، وانما تخص كلا منا - فالبحث والاكتشاف - سمتان أساسيتان لاستجلاء الحقيقة وسط ركام من الاوهام والخرافات والضلالات في عالم مزيف ، كالعالم الذي ينقب فيه كافكا - عن جذر الحقيقة .. أو حين يعلن أن (مهمة الكاتب هي توصيل ما هو منعزل وزائل الى الحياة الابدية وتحويل ما هو مجرد مصادفة الى أمر متفق مع القانون .. ان رسالة الكاتب رسالة نبوية) (٤٠) هنا تكمن حقيقة جلية ساطعة ، فالكاتب لا يكتفي بالعرضي والهامشي من الاشياء ، وانما يريد كشف جوهرها .. والجوهر ليس قشرة لا حياة فيها ، وانما الحياة تكمن في هذا الجوهر بالذات . فالحقيقة لا تموت .. وهذا القانون ليس قانوني أنا الذي يتفق مع رغباتي أو رغباتك ، وانما ما يتفق مع الجميع أي أنه موضوعي .. أي الحقيقة الواقعية .. بل الاعمق من ذلك هو فيما يتعلق برسالة الكاتب حين يقول انها - نبوية - فالنبوة تطرح نفسها هنا بقوة ، وترتبط بما يترتب على حادثة ما حدثت في الواقع ، أو على واقع ما يجري أمام الانظار .. وحين يقول كاتبنا (أود اليوم أن انزع من نفسي بالكتابة ، كل حالة القلق فأنقلها من أعماقي الى أعماق الورق لو أكتبها بحيث أستطيع أن أدخل في نفسي كل ما هو مكتوب .. وهذه ليست رغبة فنية) (٤١) حين يقول ذلك فانه يخدم وظيفته أولا : التخلص من حالة القلق ، وهو قلق ناجم عن حياته المغروسة بالعذابات والصدمات الخارجية ، وخوفه من

(٣٦) كافكا : يوميات خاصة - ص ٦٠ - نقلاً عن والقبة بلا شفاف - ص ١٩٧ .

(٣٧) كافكا : عن الرموز في « سور الصين » - ص ١٣٠ - نقلاً عن والقبة بلا شفاف - ص ٢١٥ .

(٣٨) كافكا : يوميات - ص ٢٣٠ - ٢٣١ - نقلاً عن : هل ينبغي إحراق كافكا ؟ - ص ٣٥ .

(٣٩) كافكا - كراسات في « الاستعدادات ... » - ص ٢٣٥ - ٢٣٦ - نقلاً عن والقبة بلا شفاف - ص ١٤١ .

(٤٠) ياتوش : أحاديث مع كافكا - ص ١١٩ - ١٦٢ - نقلاً عن والقبة بلا شفاف - ص ١٦٥ .

(٤١) كافكا : يوميات خاصة - نقلاً عن والقبة بلا شفاف - ص ٢٠٢ .

كل ما يحوطه وهذه الناحية تخصه هو . وثانيا : يتحول هـذا القلق الشخصي الى صـورة تعكس الـواقـع الاجتماعي الذي يعيشه ـ كافكا ـ ان حالة الذعر التي هو فيها ـ وان كانت لديه متضخمة تعطينا الكثير من الـدلالات عن عصـره بـالـذات . فـالـذات ـ ذات الكاتب ـ ليست ميتة أو بعيدة عن كل ما يجري ، انها تتلقى التأثيرات الخارجية ، ولا تقف حيالها مستسلمة ، بل تظهر بالمقابل ردود فعلها ، تنقل الينا بدقة حقيقة ما يجري . . يريد كافكا اعلامنا ـ أن ما يجري ـ قدر ـ لا خلاص منه ولكن وراء هذا القدر ـ وهو واقعي ـ تكمن قوى لا انسانية وكانت انسانية أولا ـ ولكن بسبب سيطرة المصالح الفردية والانانية المدمرة ، بحيث انها تقمع كل قيمة انسانية وتصبح كـافة القيم الانسانية من حب وفضيلة وكرامة وحرية سلعا تباع في المزاد العلني ، أو مندمجة مع بقية السلع الاخرى التي تخضع لقانون العرض والطلب ، و هو قانون يرتبط بالذات ـ بالجوهر اللاانساني واللااخلاقي للرأسمالية . . في مثل هذه الحالة ماذا يمكننا أن نقول ، كيف نحل اللغز ، لغز الاغتراب الذي يحيط بكافكا ؟ من المعلوم أن أي فن يقوم على العبث والفوضى ، صحيح أنه صورة مشوهة لـواقـع حي ، الا أن هـذه العلاقة بين هـذا الفن اللامعقول والواقع الحي ، لا يمكن أن تعطينا حقيقة جلية . . ولكن مع كافكا ، يقف الناقد أحيانا محتارا ـ فكتاباته في بعض جوانبها ـ قصصه ورواياته مثلا ـ لا يمكن للوهلة الاولى تلمس نقطة ضوء فيها أبدا ، بحيث نستخلص النتيجة التي لا بديل لها أن العبث واليأس والقدرية المرعبة والفوضى هي السمة الطاغية عليها ، ولكن حين التعمق فيها ، نستطيع التوصل الى حقيقة كل ما يريد كافكا أن يخبرنا عنه ، وهي مرتبطة بالواقع الاجتماعي بالذات . . مختصر ما نريد طرحه هنا هـو هذا التناقض القائم في عالم كافكا ، ما سببه وما علة وجوده ؟ لقد حاولنا أن نوضح سابقا ـ أن كافكا ـ الذي تعرض لضغوط منذ صغره ـ منذ طفولته ـ وحتى ساعة مماته ، لم يستطع أن يقف على قدميه ، ويفتح عينيه على اتساعهما ، ويمتد برؤاه نحو البعيد البعيد ، لاستجلاء حقيقة ما يجري ، ويحافظ على توازنه ، ويطرح نسبية ما يجري . . فالقوة الغاشمة الكامنة في واقع ما ليست مطلقة أو خالدة وانما هي فانية ، فلماذا تضخيمها اذا . . كما حدث مع كافكا ؟ نستطيع القول هنا ، لقد كانت حياة كافكا تدور على محورين متناقضين تماما : كافكا الانسان ـ وكافكا الفنان . . الاول معذب وقلق ومتشائم ومقهور ، وليس لديه ما يفعله لاستئصال كل جذور العفونة في واقعه . وكافكا الفنان ـ أي الثاني حر ومقاتل ويستطيع أن يبدي رأيه بلا خوف ـ على طريقته الخاصة به كفنان يريد أن يكون متميزا بعالمه الذي يبنيه من الكلمات . . ولكن هل يعني هذا أن هناك فصلا بين هذين العالمين ، عالم كـافكا الانسـان ، وعالم كـافكا الفنان ؟ وانا اذا أجبنا ـ نعم . . نكون قد وقعنا في خطأ فادح الى حد كبير . والسبب أن هذا الفصل مهما كان واضحا وهذا التناقض مهما كان واسعا ، فلا يمكن القول أن العالم الاول ينفصل بالثاني . . ان كليهما متصلان يتصل الاول والثاني والثاني يرتبط بالاول . . وهـذا التناقض يقوم في جوهره على رؤية كافكا المضيئة تجاه ما يجري وما يتأثر به ، نعم انه يرى كل ما حوله ، ولكنه ليراه ذاتيا ـ بشكل واضح . . فاغترابه الكلي حال بينه وبين رؤية ما يجري ، ونقله بشكل واضح ، والحفاظ على هذه النقطة باستمرار . . لقد قلنا في بعض الفقرات . ان كافكا متشائم ولكن نستطيع أن نقول عنه هنا ، انه متفائل . لنتأمل هذه الكلمات المفعمة بالتفاؤل ، هذا المسعى يسلك طريقا يتعدى طاقة البشر . وكل هذا الادب عبارة عن هجوم على الحدود المفروضة[42] ان حنينه كبير الى السعادة في صحبة الكائنات البشرية[43] أو القوة الانسانية الرائعة والثقة بها في هذه الكلمات (عرض نفسك للامطار ودع السهام الفولاذية تخترق

(٤٢) د . م . ـ ص ١٤٦ ـ نقلا عن واقعية بلا ضفاف ـ ص ١٤٦ .

(٤٣) عطايات الى ميلينا ـ ص ٢٠٧ ـ نقلا عن واقعية بلا ضفاف ـ ص ١٥٨ .

جسدك . . ولكن ابق مكانك برغم كل شيء ، انتظر واقفا ، فلا بد وأن تغمرك الشمس فجأة وبلا حدود) (٤٤) ان من يقرأ هذه الكلمات ، يعتقد أنها ليست لكافكا أبدا ، وانما لكاتب آخر ، يؤمن ايمانا كبيرا بالانسان الذي لا يقهر ، يفكر مثلا في ـ بوشكين ـ أو بلزاك ـ أو غوته ـ أو كازانتزاكيس أو غوركي أو شولوخوف . . ولا يمكن أن يفكر في ـ كافكا ـ أبدا . . بل سيبعده ـ عن ذهنه ، اذ أضطر عليه في التوازم حين يكلمنا عن ـ قوة الجماعة ومدى اهميتها (ان ـ الحقيقة لا تتمثل الا في الصوت الجماعي) (٤٥) أو حين يحدثنا عن قيمة الانسان والايمان به (الايمان يعني تحرير الجانب الخالد في نفوسنا أو بدقة أكبر : التحرر أي ان نكون خالدين ، أو بعبارة أدق ان تكون) (٤٦) أو حين يريد تجاوز بؤسه بكل ثقة (مهما كان مدى بؤس أعماقي . . وحتى لو افترضنا أني أبأس انسان في هذا العالم ، فلا بد أن أسعى للوصول الى الاحسن بالوسائل التي يتيحها لي العالم ، والقول بأننا لا نستطيع أن نصل بمثل هذه الوسائل الا لشيء واحد هو اليأس ليس الا سفسطة بحتة) (٤٧) بل انه يرى في الكفاح طريق الوصول الى ما يبتغيه ، ولغة الفرح (الكفاح يملؤني سعادة فوق قدرتي على الاستمتاع وقدرتي على المنح ، ويبدو لي أني لن اسقط في النهاية تحت وطأة الكفاح بل تحت وطأة الفرح) (٤٨) هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، يرى الحياة عبر امرأة تكون عنده أو ـ معه ، وهذا يعني تجاوزه للعزلة التي تحاصره ، والاغتراب الذي يمتصه (لا أكون جسورا ، مقدما قديرا ، ومنفعلا بشكل مدهش الا عندما أكتب . آه لو استطعت أن أكون كذلك أمام الناس ، بفضل امرأة) (٤٩) أو حين يقول (اني متأكد تماما أن الزواج وتكوين أسرة وتقبل كل الاطفال الذين يولدون واتاحة الحياة لهم في هذا العالم المضطرب ومحاولة توجيههم بقدر الامكان ، هو أقصى درجة لما يمكن أن يبلغه الانسان) (٥٠) . . الخ ليس ما أكتبه على سبيل العرض فقط ، وانما للذكر ، ولاثبات أن كافكا الذي يعاني من الاغتراب الى حد بعيد مصدره ، جملة من الظروف الثقافية والتربوية والاجتماعية والسياسية أحاطت به ، وضيق الرؤية الى الحياة لديه ، وان هذه التناقضات لديه ـ الحياة مقابل الموت ، والفرح مقابل الحزن ، والغموض ، في كتاباته وأعماله المتنوعة ، تنبع من ذاته المضطربة التي لونت بريشتها كل كلمة من كلماته ، فهو ضحية ومتهم بلا سبب وتهمة ، لقسوة ولترمت أبيه واستغلاله لاولئك الذين كانوا يعملون في منشأته ، وقد كان بينهم وهو ابنه ، ولكنه يتمرد عليه في كتاباته ، في عالمه المتميز به ، حيث يستطيع أن يقهر أباه ، وينتقم لكبريائه المجروحة وانسانيته وشخصيته ، وهو يجسد نفسه في بطل قصته ـ المحاكمة ـ حيث يحاكم وقبل ذلك يتهم دون ذكر التهمة ، ودون أية تهمة ، ولكنه يفضح أولئك الذين يقفون وراء هذه القوانين وينفذونها ، أي ـ ينتصر عليهم في فنه ، وكذلك مع ـ مساح ـ القصر ـ وفي تحريات كلب ـ وفي ـ الجحر ـ الخ فمعظم قصصه ورواياته ، أبطالها مقهورون

(٤٤) نقلاً عن واقعية بلا ضفاف ـ ص ١٦٩ .

(٤٥) ملازم من ١٦ صفحة في الاستعدادات . . . . . ـ نقلاً عن واقعية بلا ضفاف ـ ص ١٩١ .

(٤٦) نقلاً عن واقعية بلا ضفاف ـ ص ١٩١ .

(٤٧) يوميات خاصة ـ ص ١٨٧ ـ نقلاً عن واقعية بلا ضفاف ـ ص ١٩٢ .

(٤٨) ن . م . ـ ص ٢٢٠ ـ نقلاً عن واقعية بلا ضفاف ـ ص ١٩٤ .

(٤٩) نقلاً عن واقعية بلا ضفاف ـ ص ١٦٠ .

(٥٠) خطاب الى الأب في « الاستعدادات . . . . . » ـ ص ١٠٩ ـ نقلاً عن واقعية بلا ضفاف ـ ص ١٦٣ .

متهمون ، ولكنهم يحملون معهم روحا نشيطة تحب الكشف عن حقيقة غامضة وراء أو وسط ركام من الاكاذيب الذي نصبه واقع ما ، أو خلقته فئة اجتماعية ذات مصالح تخصها هي . . اذا كافكا المتشائم الواقعي ـ المتفائل الادبيّ أحيانا ، والقلق في حياته ، الباحث عن حقيقة هذا القلق في أعماله ليس رمزا ـ طلسما ـ لا يمكن كشفه ، وتحديد حقيقته فبرغم ـ صعوبة بعض أو معظم أعماله بمتاهاتها ودهاليزها وتراكيبها وحيويتها المدهشة ، نستطيع الوصول الى قاعها ـ فالفن ـ أي فن كان ، من خلق وابتكار ، والانسان أي أنسان كان يحمل قوى وحقائق وأفكارا نسبية ، وهذه السمة المتكررة بين الناس جميعا ، هي المفتاح للوصول الى معرفة كل ما يتعلق بحقيقة أمر من الامور ، وذلك بتحديد هوية الكاتب من كل الجهات . .

كاتب واحد واحد وأضواء متعددة

وهذه النقطة تتعلق بهوية الناقد السياسة والاجتماعية والثقافية ـ أي بمنظوره الخاص ـ الذي يشمل جملة من المواقف ، تحدد شخصية الناقد ، فكل ناقد يعالج عملا كافكاويا ، لابد أن يعالجه من موقع ـ ايديولوجي معين ، والاختلافات الكثيرة التي دارت على وحول فنه ـ عدا كونه ـ أديبا يهوديا وهذه النقطة تحوي الكثير من اشارات الاستفهام ، حول ـ حقيقة كتاباته ـ وهي منشأ معظم المناقشات واختلافات وجهات نظر النقاد والمحللين والمفكرين ، وذلك بسبب احتواء كتاباته الكثير الكثير من الرموز والتعابير والصور ـ الدينية (اليهودية بالذات) هذه الاختلافات نتجت عن غموض ما كتبه كافكا . . فهناك نقاد مختلفو الاتجاهات الفكرية والمذاهب النقدية ، معظمهم تطرقوا الى معالجة أعماله ـ تحليلا ونقديا عميقين ـ ففي الوطن العربي ، هناك من يتهمه بأنه كاتب صهيوني قلبا وقالبا بعضهم ينطلق لاثبات ذلك من الرموز الكافكاوية [٥١] ، وبعضهم من نظرة سطحية [٥٢] والبعض ينطلق من بنيانه الفكري والسياسي [٥٣] وهناك من ينفي عنه تهمة الصهيونية ، ويعتبره أديبا واقعيا متميزا [٥٤] وهناك من يعتبره أديبا فذا ، وقف ضد كل ما هو صهيوني واستعماري وقوى لا انسانية بعد دراسة جادة وواسعة لكافة أعماله ـ ويرى (أن بالامكان توظيف أدب كافكا لصالحنا ، في معركتنا الفكرية ضد الصهيونية ؟) [٥٥] . . أما بصدد التيارات والمذاهب الادبية النقدية والفكرية خارج الوطن العربي ـ فهناك من يرى أن (الموضوع الرئيسي في مؤلفات كافكا ، هو موضوع اغتراب الانسان عن المجتمع . . الخ) [٥٦] وهناك من ينظر اليه نظرة انساني القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الذين كانوا يكرهون الظلم ، ويشجبونه ، ويعلنون ان الانسان هو القيمة المثلى ، فهو يرى (أشدها . وهي أقوال كافكا طبعا ـ اغراقا في الخيال وأبعدها عن الوقوع حقيقة من خلال قوة التفصيل الوصفي) [٥٧] وهناك من

---

(٥١) راجع ـ مجلة الأقلام العراقية ـ عدد خاص بالأدب الصهيوني ـ مقالة السيد : كاظم سعد الدين « حل رموز كافكا الصهيونية » ـ تاريخ صدور المجلة ـ أيلول ١٩٧٩ .

(٥٢) ق . م . ـ مقدمة السيد المترجم : سعيد الحكيم ـ القصة ـ كافكا ـ في مستوطنة العقاب .

(٥٣) راجع مقالة د . فيصل دراج ـ محمود موعد ـ (محاولة قراءة في الفكر السياسي لكافكا) ـ مجلة الموقف الأدبي السورية ـ العدد ٦ ـ ت ١ ـ ١٩٧٤ .

(٥٤) راجع مقالتي : صلاح حاتم ـ (صورة الصراع التاريخي بين العرب واليهود الصهيونيين في أدب كافكا) و (أضواء على موقف كافكا من اليهودية والصهيونية) ومقالة واسيني ـ الأعرج (فرانز كافكا . . ذلك المتهم البريء) في ملف خاص عن كافكا ـ مجلة المعرفة السورية ـ أذار ١٩٨٢ .

(٥٥) أمين ، بنيحة : هل ينبغي إحراق كافكا ؟ ـ ص ١٧٤ .

(٥٦) شيرينا : في الاغتراب والأدب المعاصر ـ من كتاب دراسات في الأدب والمسرح ـ ص ١٤ .

(٥٧) لوكاتش ، جورج : معنى الواقعية المعاصرة ـ ترجمة : د . أمين العيوطي ـ دار المعارف بمصر ـ ١٩٧١ ـ ص ٥٩ .

يوازي بين عالمه وعالمنا أو بين كافكا وعالمنا ـ أي عالم المتناقضات وينظر اليه نظرة تعميمية ، حيث يرى أن (العالم الذي عاشه هو نفس العالم الذي بناه انه عالم خانق ، مجرد من الانسانية ، عالم الغربة) (٥٨) وهناك من يرى في أعماله ـ رموزا لا تفسر ، لان (الرموز الادبية عاجزة عجز الواقعية الادبية البسيطة عن تفسير قسوة الوضع البشري وخلوه من المعنى) (٥٩) وهناك من يقيم أعماله في صورة لا تخلو من الحقيقة (ان كافكا لا يصور قلق الانسان في « الكون » أو في « أصل الاشياء » بل يصوره في وضع اجتماعي خاص) (٦٠) وآخر يعتبر مثلا رواية (القلق) : رواية عمالية ـ كافكا يصور الفلاحين في غربتهم الكاملة) (٦١) وقد أثار هذا التقييم ردود فعل عنيفة . (٦٢) وهناك مفكر ماركسي يرى أن كافكا قد (صور الاغتراب انطلاقا من موقفه المغترب نفسه ـ ثم يردف قائلا ان الموقف من الواقع المحيط هنا هو موقف مراقبة ولكنه ليس موقف ممارسة) (٦٣) .. الخ .. الى آخر ما هنالك من أقوال وتعليقات النقاد على ـ أعمال كافكا ـ حيث لا نستطيع أن نحصرها هنا ـ لان وظيفتنا ليست جمع ـ احصاءات نقدية ـ وانما ايراد أمثلة متنوعة ومختلفة في صورها تجاه فن كافكا .. ماذا بقي أمامنا الان بعد هذه الجولة الطويلة في عالم الاغتراب عامة ـ معنى وتفسيرا أو في الفلسفة والادب والفن ، وعن كافكا ـ ونظرة النقاد بمختلف مذاهبهم الى ذلك ؛ أعتقد أننا أصبحنا في الطريق الممهدة ، حيث يمكن الدخول الى عالم الاغتراب الكافكاوي ـ في ـ وروايته ـ المسخ ـ هذه الرواية القصيرة التي تحمل الكثير من الرموز وأسئلة الاستفهام واشارات التعجب وحقائق جلية ..

كافكا وروايته المسخ

جان جاك روسو ، الذي نستطيع اعتباره ـ أبا الاستلاب Lalienotion ـ حيث ينفصل الانسان رغما عنه عن جماعته أو عن الطبيعة أو عن عمله الخاص لحساب ـ آخر ـ أقوى منه .. يقول في بداية كتابه ـ العقد الاجتماعي ـ المنشور سنة ١٧٦٢ في شهر نيسان ـ (ولد الانسان حرا الا أنه مكبل في كل مكان بالاغلال . على ذلك النحو يتصور نفسه سيد الاخرين ـ الذي لا يعدو أن يكون أكثرهم عبودية) (٦٤) وفي مكان آخر . يكتب ما يلي (ان الاقوى لا يبقى أبدا على جانب كاف من القوة ليكون دائما هو السيد ان لم يحول قوته الى حق ، والطاعة الى واجب) (٦٥) طبعا ان حرية الانسان تكون معه ، وكلما نما وعيه ، ازدادت حريته بالمقابل ولكن

(٥٨) غارودي ، جارودي : واقعية بلا ضفاف ـ ص ١٣٩ .

(٥٩) ألبيريس ر ـ م : تاريخ الرواية الحديثة ـ ترجمة : جورج سالم ـ منشورات عويدات ـ بيروت ـ ط ١ ـ ك ٢ ـ ١٩٦٧ ـ ص ٢٤٤ .

(٦٠) فيشر ارنست : ضرورة الفن ـ ترجمة : د. ميشال سليمان ـ دار الحقيقة ـ بيروت ـ بلا تاريخ ـ ص ١٢٠ .

(٦١) راجع ـ بيار فايس ـ في جماليات المقاومة ـ ملحق الثورة الثقافي السورية ـ العدد ٤ ـ ١٤/٣/١٩٧٧ .

(٦٢) يمكن مراجعة هوامش ـ جماليات المقاومة ـ في الملحق ـ هامش ١١ ـ أحد النقاد البرجوازيين مثلاً صرح : أنه لا يمكن السكوت على هذه التهمة ضد كافكا .

(٦٣) ريد بكر هورست : الانعكاس والفعل ـ تعريب د. فؤاد مرعي ـ دار الفارابي ـ بيروت ـ ط ١ ـ ك ١ ـ ١٩٧٧ ـ ص ١٤٠ .

(٦٤) روسو ، جان جاك : في العقد الاجتماعي ـ ترجمة : ذوقان قرقوط ـ دار القلم ـ بيروت ـ ط ١ ـ آذار ـ ١٩٧٣ ـ ص ٣٥ .

(٦٥) ن . م . ص ٣٦ .

يجب ألا ننسى أن هذه الحرية التي يعيها صاحبها مرتبطة بمكان وزمان معينين ، وبأناس يتدرجون في طبقات ، وهذه بدورها تتفاوت وتنشأ العلاقات الاجتماعية فيما بينها على أساس هذا التفاوت ، والقوانين التي تولد وتسن ، ترتبط بالطبقة التي أنشأتها وأعلتها واجبا على الاخرين الخضوع له ـ عندها تصبح الحرية ، التي تعيش في وجدان كل فرد ، على قياس هذه القوانين . . أنت حر بمقدار تمثلك لهذه القوانين والخضوع لها ، كيفما كانت طبيعتها ، ولكنها بما أنها تجسد مصالح فئة محددة ـ دون الاخرين ـ فهذا يعني أن ما يعيش داخلك ليس ـ الكائن الحر ـ بل المستعبد . . بفضل طغيان مبدأ القوة . . لنوضح غاية ما تذهب اليه أكثر . ان روسو يتحدث هنا عن الانسان التي تكبله القوانين . والتي تستلب منه حريته ، في مجتمع تبقى القيمة العليا لكل شيء مرتبطة بسيطرة الاقوى . . والسيادة لا تأتي الا مع اقترانها بالقوة وسيطرة فئة على أخرى . . لنوضح أكثر من ذلك . . لقد كانت البرجوازية تتضخم وتتسع حدودها في عهد روسو ، وكانت الرأسمالية تنمو بالمقابل في أحشائها ، والآلة كانت تشهد تطورها المذهل في ذلك الوقت . . ومع تطور الالة ، كانت الافكار والمذاهب التي تمجد الالة ، ومالكيها تنمو بالمقابل ، لتحمي هؤلاء وبالمقابل فان الاخرين وهم ناس عاديون ـ يمارسون حرفا صغيرة وأعمالا بسيطة ، تحت اشراف طبقة محددة ـ هي طبقة التجار وأصحاب رؤوس الاموال والمعامل بحيث أن هؤلاء الذين يعملون نهارا لقاء أجور بسيطة ، كانوا يفقدون باستمرار انسانيتهم ، وتتشوه شخصياتهم . . ان الربح المادي هو غاية الغايات للبرجوازي الكبير والتاجر الرأسمالي ولكن ما هي الطرق المؤدية اليه ؟ الاستغلال كيف ؟ بتشغيل آلاف العمال بكافة اجناسهم وفئاتهم (رجالا ونساء ، اطفالا وشيوخا) وتقديم أجور تافهة ، وامتصاص دمائهم ،

ولكن كيف يحافظون على مراكزهم هذه ؟ بسن القوانين والتشريعات ، التي تمجد العمل والملكية الفردية والانانية وتشجع العمل الفردي ، ولكن من يضمن سير هذه القوانين والتشريعات ؟ الجهاز البوليسي والمخابرات في السلطة ، فالطبقة المسيطرة على الحكم ، والتي تتمثل في فئة محددة من عامة الشعب ، تجسد رغباتها الدولة وتحميها ، وتحققها بالقوة . . وأيضا عن طريق الحرب ، فالحرب هي مفتاح الارباح . . ايجاد مستعمرات خارج الوطن الام ، واستنزاف خيراتها واستعمار أراضيها وتشغيل أبنائها بأبخس الاجور ، وبالقوة . . ان الأنانية هي ـ الأس الأول ـ الذي يقوم عليه وجود بقاء كل مستغل ، والعنف هو مبدأه حين يجده ضروريا يستخدمه . . والضرب والتعذيب والسجن وسائل لا بد منها لضمان الارباح وثراء كل مستغل ولو قارنا بين العصر الذي تحدث فيه روسو عن الملكية والقوة المرتبطة بوجود طبقة تحكم واستغلال الانسان ، واستلابه من كل القيم وغربته عن كل ما ينتجه ، وعصرنا ، الذي بلغت فيه الرأسمالية أوجها بل تجاوزت نفسها بشكل لامثيل له ، واختتمت بالامبريالية ، وما الحروب الكبيرة والصغيرة التي عرفناها وسمعنا عنها ورأيناها منذ مطلع القرن العشرين حتى الان ، الا مفاتيح قوة تستخدمها الامبريالية لدوام مصالحها ، وتعبيرا عن أن الاخلاق والمثل العليا ، والعقل حقائق وهمية ، مادامت القوة هي التشريع والمشرع والقاضي والحاكم في أساس علاقتها مع ـ الاخرين ـ داخل بلادها وخارجها ، فالجرائم التي تقوم بها ، والحروب التي تمارسها كيفما كانت بشاعتها ، وآلات التعذيب التي تبتكرها كيفما كانت فظاعتها ، والوسائل التي تستعملها للوصول الى مبتغاها كيفما كانت لا مشروعيتها ، وسحق القيم ـ كيفما كانت . . كلها مبررة ما دامت تنتهي بأرباح تروي جشعها اللا انساني

فلديها شرطتها وأجهزتها التي بلغت تقنية مذهلة في وظائفها وأدائها بحيث تجاوزت الكلمة الشعبية التي ينطق بها لسان الجني الخادم (شبيك لبيك ، ما تريده بين ايديك)، ولديها قوانيها ومفكروها الذين يمجدون أعمالها وشعراؤها الذين يمدحون جرائمها ، وساستها الذين يحافظون على حدودها .. وسط هذا العالم ، يشعر المرء أنه في فراغ ملتهب لا فرار منه ، ففراره هو في نفس الوقت وقوع في المصيدة ، بحيث أصاب الذعر وأعمى الكثيرين من الكتاب والمفكرين والشعراء ، فلجأوا الى التهويل وبناء عوالم تخصهم هم ، لا تعدو أن تكون وهما فهاهو ـ كرانفيل باركر ـ يردد بخوف (يا الهي ، خذ حياتي لانني لست أفضل من آبائي) (٦٦) وهاهو (ملكيه) المفزع والخائف من غول الرأسمالية ، يعلن يهلع (أيأتي الناس هنا لكي يعيشوا ؟ بل انني أعتقد انهم يأتون لكي يموتوا) (٦٧) وواصبر الانسان في عالم تحصه قوانين لا انسانية أو جدتها حفنة من الطغاة ، يعلن باضطراب وباستسلام ان عقلنا الباحث يخفي عنا الابدية) (٦٨) ويكتب ـ نيتشه ـ البذرة المشجعة لميلاد النازية ، والممهد لها ـ عراب السوبرمان ، يكتب معلنا بؤس وانحطاط عصره ، بكل تقزز وكراهية وفوقائية (انه عصر التعفن الداخلي الفادح والانحلال) (٦٩) ويكتب ـ اليوت ـ معبرا تشاؤمه وذعره من كل حوله في رؤية ذاتية كئيبة ، قلقا ، مهموما ، يائسا :

وجوه متوترة ، يصفدها الزمن
محوله عن التحول بـ التحول
مملوءة بالاوهام ، ، والمعاني الفارغة
يتضخم فيها ورم اللاهتمام ، واللاتركيز
الرياح الباردة تعصف بالبشر والاوراق الممزقة
تلك الرياح التي تهب قبل الزمان وبعده (٧٠)

ويحاول ـ المركيز دي ساد ـ استفراغ كل ما في جوفه من حقد وضغائن وسوداوية ولا معقولية ، تجاه ما يحيط به (اني أمقت الطبيعة .. أود لو أفسد عليها مخططاتها ، لو أعاكس سيرها لو أوقف دوران الكواكب ، لو أنشر البلبلة في الافلاك السابحة في الفضاء ، لو أحطم ما يفيدها وأحمي ما يؤذيها ، وبكلمة موجزة : أتمنى أن أهينها في أعمالها ، ولكني لا أستطيع النجاح في هذه المهمة) (٧١)

أما لوكريس فيعلن (جوهر هذا العالم الى الموت والدمار) ... (٧٢) الخ ولكن من وراء كل ذلك ؟ بحرف واحد وباختصار ، العالم الرأسمالي بكل ساسته وديماغوجيته ومفكريه وأذنابه هم الذين يقفون وراء هذا الموت والدمار ، ما دامت المصلحة المادية فوق كل اعتبار في هذا الوجود ، والانسان العادي في هذا العالم الرأسمالي ما عليه الا أن يسير حسب مشيئة الهيئة العليا في الدولة المجسدة رغبات فئة من ـ القضاة اللاانسانيين كما في القضية ، وقبل كل شيء هو متهم ، ولا يعرف

(٦٦) باركر ، كرانفيل : الحياة السرية ـ نقلاً عن ـ كولن ولسن ـ سقوط الحضارة ـ ترجمة أنيس زكي حسن ـ دار الآداب ، بيروت ، ط ٢ ، نيسان ١٩٧١ ، ص ٤٩ .

(٦٧) ريلكه : حالة ـ نقلاً عن ـ سقوط الحضارة ـ ص ٨١ .

(٦٨) نقلاً عن سقوط الحضارة ـ ص ١١٠ .

(٦٩) نقلاً عن ـ ارنست فيشر ـ ضرورة الفن ـ ص ١٠٦ .

(٧٠) نقلاً عن ـ كولن ولسن ـ اللامنتمي ـ ترجمة : أنيس زكي حسن ـ دار الآداب ـ ط . ـ ت ١ ـ ١٩٦٩ ـ ص ٢٩١ .

(٧١) نقلاً عن ـ البير كامو ـ الانسان المتمرد ـ ترجمة : نهاد رضا ـ منشورات عويدات ـ ط ٢ ـ حزيران ـ ١٩٧٧ ـ ص ٥٨ .

(٧٢) ن . م : ص ٣٩ .

تهمته ، أو كصاحب أو كساكن القصر الذي لا يستطيع المساح - رؤيته لان الحدود التي تفصل بينهما ، لا ينبغي تخطيها ، الا بدفع ثمن باهظ - الموت - وعدم الخضوع - للسيد الاعلى - يعني الفناء - كما حدث في مستوطنة القصاب - حيث تحفظ الآلة عبارة - أطع سادتك - وتحفرها حتى الموت في جسمه .. بأسنانها الرهيبة .. أو ينتهي مشوها ، يفقد انسانيته كما يراها المجتمع الرأسمالي ! حين يكف عن التعامل مع كل مؤسساته وقوانينه وذئابه ، ويسير نحو الموت .. أي أن المرء هو - مغترب - كيف كان اختياره فالخضوع للقوانين اللاأخلاقية يعني طلاق كل ما هو انساني فيه ، وعدم الخضوع ، يعني الفناء .. هذا ما حدث مع - غريغور سامسا - بطل (المسخ) كيف صار مسخا ؟ لانه حاول الخروج عن القانون الذي يقتل فيه انسانيته في مجتمع مرعب ، وكما يعلن . كارل فورسبرغ - في (أبيات عن تيجواناجون) بمزيد من السخرية عن ترهات النظام اللاأخلاقي :

أسمعوا هذا الآن
جهازا لشق البطن - يستخدمه المرء بنفسه
المقطع الهيدروجيني
أفضل ثارات ممكنة
فكروا بالتبدلات الجنينة الطريفة ،
الكريهة ، الرائعة ، المبيدة
هذا شيء ديمقراطي أيضا
وهو يمزق الانسان أيضا
كل العالم سوف يصعد
الى العالم الحر
وسيصعد أيضا
الى هذه الاضاءة النهائية (٧٣)

أو كما يعلن - بيرتولد بريخت - عن جوهر الانسان وقيمته في النظام الرأسمالي في مسرحيته

- القرار - ما هو الرجل بالضبط ؟
الرجل ، هل أعرف ما هو ؟
وهل أعرف من الذي يعرف ؟
الرجل ، لست أعرف ما هو
لست أعرف سوى سعره (٧٤)

يورد - ارنست فيشر - مقطعا في أحد كتبه ، يتحدث فيه - كافكا مع - يانوش - مؤلف كتاب (كافكا قال لي) يتحدث عن لا انسانية النظام الرأسمالي ، يقول عن - نظام تايلور - المستغل لكل طاقات الانسان ، « انه لا يحقر العمل وحده ، بل يحقر الكائن الانساني بنوع خاص ، وهو يشكل جزءا منه . ان هذا النمط من الحياة حسب طريقة تايلور ، ليعتبر لعنة رهيبة لا يمكن أن ينشأ عنها سوى الجوع والبؤس ، بدل الغنى والربح المتوخى . هذا هو تقدمكم .

وسأله يانوش قائلا :
- التقدم نحو نهاية العالم ؟
وهز كافكا رأسه وأجاب :
- لو كان ذلك مؤكدا على الاقل انه غير مؤكد ... ان سلسلة الحياة لتجرفنا ، دون أن ندري الى أين . لقد أصبح الواحد منا شيئا ، أكثر مما هو مخلوق حي) (٧٥)

في ظل هذا الوضع ، علينا أن نضع الاشارات التي تنطلق منها ، نحو عالم الاغتراب الكافكاوي في روايته - المسخ - هذه الاشارات هي :

(٧٣) نقلاً عن - ارنست فيشر - ضرورة الفن - ص ١٠٦ .

(٧٤) بريخت بير تولد : القرار - ترجمة محمد عيتاني - دار ابن خلدون - ط ٢ - ١٩٨٠ - ص ٣٨ .

(٧٥) نقلاً عن - ضرورة الفن - ص ١٠١ .

- ميلاد المسخ وعصر المسخ
- من هو الممسوخ لدى كافكا ؟
من هم أولئك الذين يقفون وراء هذا المسخ ؟
- على ماذا اعتمد كافكا في ـ ابداع روايته هذه ؟
- ما هي الاسئلة الاستفهامية التي تثيرها ـ المسخ ؟
- هل المسخ حقيقة أم خيال ؟
- كيف يمكن تحديد الاغتراب فيها ؟
- كيف يمكن الحكم على المسخ الكافكاوي ؟

ميلاد المسخ وعصر المسخ

لقد كتبت هذه الرواية القصيرة أو القصة الطويلة في مطلع الحرب العالمية الاولى ، أي أن كافكا كان عمره آنذاك حوالي ـ ٣١ سنة تقريبا (مواليد ١٨٨٣)ويبدو أن حياته كانت تشبه حياة بطل قصته المعنونة بـ (الاحراش المتأججة) وكذلك شعوره ، حيث يقول : (وقعت في أحراش معقدة متشابكة ، لا تخرج منها ، كنت اتجول في هدوء وأنا مستغرق في التفكير ، واذا بي أقبع فجأة تتحاصرني الاحراش من كل جانب . لقد سقطت في أسرها وضعت) (٧٦) فالحرب كانت تستعر ، والعالم كان على شفا حفرة من الهاوية المستعرة ، والامبريالية كانت في قمة توحشها وهمجيتها ، حيث كانت تحكي كماشة تستعد لالتهام العالم الضعيف وكالنار كانت تحرق الاخرين وتحترق هي بالتالي ، ويبدو أن شعور كافكا ـ كان كشعور ـ بطل ـ هنري باربوس في روايته ـ الجحيم ! حيث كان (يرى أكثر وأعمق من اللازم) (٧٧) وكشعور (كنيس) حين يقول (انني اشعر وكأنني ميت منذ زمن وانني انما أعيش الان حياة ما بعد الموت) (٧٨) أو حين يعلن ـ ويلز ـ في منتهى التشاؤمية قائلا (ليس هنالك من طريق الى الخارج أو الى ما حول أو الى الداخل) (٧٩) وكافكا بحساسيته اللامتناهية ، وشعوره الحاد بل المفرط ، لم يستطع أن يتحمل كل ما رأته عيناه ، لقد رأى الاهوال وهي تعصف بكل ما حوله ، فالانسان تحرقه الرغبات والنزوات التافهة ، والعالم يحترق لان هنا قطيعاً من الذئاب البشرية ، تريد أن تستسلم لها البشرية ، ولا تريد أن تتعرض نزواتها الطائشة للخطر ، وما على أعماله الا أن تتدك تحت ثقل رؤاه ، ويرى ما يراه ، هولا ما بعده هول ، لا يمكن مواجهته فلجأ الى عالمه الداخلي ، يستنجد بقواه الباطنية ، وملكات مخيلته ، وآلهة ابداعه اللاوعية ، ولكنها جميعا تمت بصلة في كل الاحوال ، الى الواقع ، الذي ولد كل المخاوف في نفس ـ كافكا ـ ولم يجد لديه وفي نفسه القوة التي تساعده على المواجهة ، والرؤية النافذة الى ما حوله أو الى ما وراء هذا المجهول في كل مكان يحتويه . . ها هو يكتب في (يومياته بتاريخ ٤ اكتوبر ـ ١٩١١) معبرا عن قلقه ، وعن أن شيئا ما يولد في أعماقه تجاه ما يحدث حوله (اني لأعاني من شعور رهيب . فكل شيء مهيّأ في أعماق نفسي لابداع عمل أدبي عظيم . وبالنسبة لي سيكون مثل هذا النوع من العمل بمثابة خلاص فعلي وانطلاقة حقيقية في الحياة . ولكني أقضي حياتي في المكتب وسط أكوام من الملفات البائسة وعلى أن أنتزع اللحم من جسدي وهو

---

(٧٦) نقلاً عن ـ واقعية بلا ضفاف ـ ص ١٤٠ .

(٧٧) نقلاً عن ـ اللامنتمي ـ ص ١٠ .

(٧٨) ن. م. : ص ١٣ .

(٧٩) ن. م. : ص ١٧ .

الخليق بأن يمارس البهجة) (٨٠) ان كافكا الموظف البسيط ، والكاتب المتقد موهبة فذة ، وخيالا خصبا الى حد بعيد ، يشعر أن عليه عملا ، يجب أداؤه ، في هذا العمل يتجلى احساسه بما حوله ، ويتجلى أيضا الخطر الذي يهدد الانسان في مجتمع - الغاب - وأنا أكتب هذه الكلمات ، تحضرني - كلمة - لـ (هـ . ب . لافكرافت) يصور فيها الحياة التي يعيشها الحياة التي نشيدها القوانين المرتبطة بالمادة والربح والاستغلال ولكنه لا يفصح من وراء هذا الاستغلال ، وانما يجرد الحياة من كل بريق أمل ، والعلم من كل فائدة ، لان كل مبتكراته تستعمل في سبيل تدمير الحياة نفسها وتشويه الانسان ، ان العلم مجرد من كل استغلال وان اللوم يقع على مستخدميه ، لتجسيد وتحقيق نزواتهم اللاانسانية . يقول (لافكرافت) : ان الحياة شيء كريه ، وتظهر لنا من كوامن ما نعرفه عنها تلميحات شيطانية للحقيقة تجعلها أحيانا ألف مرة أشد كراهية ، والعلم الذي يخنقنا دائما باكتشافاته المذهلة يمكن أن يدمر النوع البشري في النهاية .. لان ما يكمن فيه من أصناف الرعب التي لم نعرفها بعد قد لا يتحمله عقل من عقولنا الفانية ..) (٨١) .. هذه الكلمة في صورها تنطبق على عصر كافكا من ناحية ، ولا تنطبق عليه من ناحية أخرى بالنسبة للنقطة الاولى . فان - الامبريالية هي التي تحول العلم الى ساحر يلبي طلباتها ، والالة الى مفتاح لتحقيق ما تريد ، عبر تشويه الاخرين - الذين يعملون في ظروف بائسة وأوضاع غير صحية مرعبة ، وبالنسبة للنقطة الثانية : لم يكن بامكان الكاتب ان يرى عبر تشاؤمه القاتم ، ورؤاه المريضة ، وانهزاميته أن يتصور أن وراء هذا الشقاء الذي ينبع من وضع غير طبيعي ، لمجتمع تسحقه الفروق الطبقية - ان حالة كافكا تشبه حالة الحيوان الصغير - بطل قصته - الحجر الذي لا ولم يشعر بالامان أبدا لا داخل جحره ولا خارجه ، لان الاعداء يتربصون به ، سواء في الداخل أو في الخارج ، ولكن كافكا ، وهو في حالة القلق هذه ، والمرتبطة بمجتمع يفور بالعنف والفوضى والجشع .. يريد أن يصور - الانسان - وهو يعيش في ظل قوانينه ، وكيف يتشوه . وربما كانت حالته تشبه حالة (تيس) وهو يعلن أن كل ما هو رائع وعظيم وبناء وهو في عقله ، يعكس الواقع الذي لا يمكن تحمل أدرانه :

لان تلك التصورات الرائعة كاملة
نمت في العقل الخالص ، ولكن من أين بدأت ؟
من جبل الزبل أو مكنوس الشوارع
والآن وقد فقدت السلم
على أن أضطجع حيث بدأت السلالم جميعا ،
في دكان القلب الكريهة المليئة بالخرق والعظام (٨٢)

ولكن ما يختلف به كافكا عن (تيس) هو أن قلبه يعكس صورة المجتمع المشوهة ، ويريد نقلها وتجسيدها في كلماته ، في عصره الساخن المليء بالزلازل والاحداث السياسية ، والانقلابات وغليان الشعوب في سبيل تقرير مصيرها - لقد رأى كافكا ، وجد ما رآه - فكانت - المسخ - تعبيرا عن رؤياه

من هو الممسوخ لدى كافكا

قبل أن أجيب عن هذا السؤال ، لا بد من التأكيد على الصور المختلفة للترميز Symbolisation هي

(٨٠) نقلاً عن - والفية بلا ضفاف - ص ١٥٨ .

(٨١) نقلاً عن - كولن ولسن - المعقول واللامعقول في الأدب الحديث - ترجمة : أنيس زكي حسن - دار الآداب - ط ٣ - آب - ١٩٧٤ - ص ٣٧ .

(٨٢) ن . م : ص ٤١ .

من الركائز الاساسية للاتجاهات التحديثية -Noder nisme في الفن بشكل عام وفي الرواية بشكل خاص ، لما لها من نفس طويل وصدر رحب لاستيعاب كل تقلبات الواقع الاجتماعي واضطراباته والابهام Hieroaliphlisation يعتبر مادة سهلة الامتصاص بالنسبة للرواية الحديثة ، بحيث ان هذا الابهام يتخذ احيانا طريقة من طرائق الابداع الفني وفي تصوير الواقع ، وتختلط فيه الحقيقة بالخيال ، ويظهر التناقض Antionomie بشكل واضح بين الموضوعي والذاتي ووضع وآخر ، وهذه النقطة ترتبط بالتقنية الروائية الحديثة بعد تعقد العلاقات الاجتماعية واتساع حدودها ، واحساس الانسان بالغربة ، وهو يتعامل مع المحيط الخارجي ، وكافكا هو من أوائل الكتاب الذين يجسدون الاغتراب في نتاجهم ، ويعطونه مكانة كبرى ، وهذا يتصل بجملة من الظروف المتنوعة التي عاشها أي وكما يقول (ف . شيربينا) (ان ازدواجية المنهج في مؤلفات كافكا ، والجمع بين اتجاهي السرد القصصي الواقعي والخيالي هما صفتان تظهران عنده بصورة واضحة فريدة ، وتميزان مؤلفاته . ولهاتين الصفتين أسسها الواقعية في الظروف التاريخية لعصره ، وفي خصائص وسطه ، وسيرة حياة الكاتب وتركيبه (النفسي)[٨٣] فالى أي حد نرى هذا الدمج بين الحقيقة والخيال ، بين الواقع والحلم ، بين الهذيان والصحو العقلي في هذه الرواية ؟ وهل صحيح ـ وكما يقول ـ كولن ولسن (ان كافكا يبرز مفهوم اللاحقيقة بالتقصد في استعمال اسلوب الحلم)[٨٤] ولماذا أراد أن يسلك مثل هذا السلوك ؟ وماذا يريد اعطاءنا من وراء مسخه ؟ لقد كان في رغبة ـ كافكا ـ أن يوضح لنا ، تشوه الانسان في المجتمع الرأسمالي ، ولكن كيف يحدث هذا التشويه ؟ ومتى يحدث ذلك ؟ لقد بينا سابقا أن الانسان الذي يكف عن التعامل مع المؤسسات الرأسمالية ولايصغي اليها ، فانها لاتتركه بسلام ، بل لا بد أن تبدأ بمحاصرته حتى الموت فمن تقاطيع هذه المؤسسات يعني أنه اختار موته بنفسه ، وهذا الموت لا يحدث في دقيقة واحدة بل بعد عملية تعذيب نفسي رهيبة ، وهذه سمة تتخللها جذور ـ وجودية ـ تطغى على كل أعماله سواء في ـ (القصر ـ) أو (القضية) ـ أو (تحريات الكلب) أو (في مستوطنة العقاب) . . فالفردية التي تلعب الدور الاول فيها ـ (بمعظمها) ـ مرجعها ـ المجتمع الرسمالي نفسه . دائما الفرد يجد نفسه في مركز المواجهة مع الاخرين ـ بل مع ـ الآخر ـ وعليه أن يثبت نفسه والا فالموت سيبتلعه ، وكافكا ينطلق من هذه النقطة ، يحاول تجسيد معاناة الانسان المتعزل الوحيد ، الذي يبدو دائما مصارعا ومستفزا قواه كي يبقى انه يعيش في داخله ـ حيث يعيش فيه واقعه الاجتماعي المر كل المرارة ، وما ينجم عن هذا الواقع المر من قلق وويل وهلع ، وفراغ لا يمكن ردمه أو املاؤه بطريقة ما ، لا من داخله أو من خارجه ، فالاغتراب الذي يعيشه ، يأتيه نتيجة هيمنة المؤسسات الرأسمالية ، وهو يصور ما يفعله هذا الاغتراب فيه من لحظة تشوئه ، وحتى لحظة الانفجار ـ أي من بدء المعاناة حتى نهاية صاحبها ـ فالمغترب ـ لا يتحدث ، لا يندمج مع الآخرين ـ لدى كافكا . . انه ينقل الينا كل شيء عنهم ، وانطلاقا من عالمه الداخلي ، يعطينا تقريرا عنهم بصورة مفصلة . . فالحوار شبه معدوم . . وجل ما هنا هو أن رجلا يحدثنا عن كل شيء ـ فالمنولوج ـ هو الذي

---

(٨٣) نقلاً عن ـ دراسات في الأدب والمسرح ـ ص ٢٦ .

(٨٤) ولسن ، كولن ـ اللامنتمي ـ ص ٣١ .

يأخذ مركز الصدارة في معظم أعماله والصدمات الخارجية التي تلقاها تنضج معه ، وتكون في هيئة معاناة ، على طريقته الخاصة ، يصور تارة قلق شخصيته ، ليجسد الحدث بشكل واضح ومؤثر ، ويترك القلق ـ قلق شخصيته ، ينتقل الينا تارة أخرى ، عبر حديثه عن معاناته وماذا يكمن وراء هذا القلق ، ومن منشيء هذا القلق وكأننا أمام بانوراما مصورة . . لنبدأ :

ما أن أفاق غريغور سامسا ، ذات صباح ، من أحلامه المزعجة ، حتى وجد نفسه وقد تحول في فراشه الى حشرة ضخمة . ص ـ ٥)[٨٥] ماذا نرى هنا ، في بداية الرواية ؟ نرى حقائق كثيرة هي : ان ما أحس به ـ سامسا ـ ليس خيالا أو وهما ، بل نستطيع أن نسميه (بصدمة الواقع) فالاحلام المزعجة التي أفاق منها ، هي نفسها الواقع ، أي أنه صحا وأدرك الوضع المرعب الذي يلفه ويشوهه ، هذا الوضع (مهنة كموظف بسيط في مكتب) حوله الى مسخ ، ولعل ـ ولسن ـ أصاب في هذه النقطة ، حين أعلن أن ـ كافكا ـ يستخدم أسلوب الحلم لايصال حقائق كثيرة الينا ، نعم انه يمزج الواقع والخيال والوهم والحقيقة ، ولكن يستخدم هذا الاسلوب عن وعي تام ، لا عن ضرب من الكلمات . . فالواقع الكابوس الذي يعيشه بطله هنا ، الواقع المر الذي تجرعه باستمرار ، لم يدرك كابوسيته ، أو يعي مقدار مرارته ، الا بعد صحو ، وكأنه في حلم وكثيرا ما تنتابنا حالات ، كأن نرتكب غلطة ما ، أو نقع في مطب ما ، أو في ورطة تكلفنا ثمنا ، أو تستجلب العتب ولوم الاخرين وذمهم . . أو نمارس حماقات تافهة ، لايمارسها الصغار وعلى حين غره ، نسترجع وعينا ، ونتساءل : هل نحن في حلم ؟ وغريغور ـ سامسا وان كان نائما يحلم هنا ، الا أنه يعيش الواقع بالذات . لقد كتب (فرويد) مبينا بعض وظائف الحلم أو واحدة منها : (ان الحلم ضرب من تفريغ نفسي لرغبة في حالة الكبت ، وذلك ما دام يمثل هذه الرغبة وكأنها قد تحققت ، وهو يلبي في الوقت نفسه الميل الاخر بسماحه للنائم بالاستمرار في رقاده)[٨٦] ولكن هل لدي ـ سامسا ـ رغبة مكبوتة تحققت في حلمه ؟ لا نجد لذلك أثرا ، ثم انه حين استفاق أحس بالوضع الذي هو فيه ، وقد آلمه ايلاما شديدا ، ولم يستطع أن ينام بعد ذلك أو أن يستمر . لقد كان الواقع نفسه حلما ، وقد أفزعه هذا الواقع الذي شوهه . . بمجرد أن استرد وعيه ، وتخلص من أسر الحلم : الواقع . . أحس أنه مسخ . . انه حشرة ضخمة . . كما يقول (تيس) انه ليس حلما . .

بل الحقيقة التي تجعل نزواتنا
كظل مصباح ـ كلا ـ لا مصباح ، بل الشمس . .
ان ما تتعطش اليه المئة مليون شفة لهذا العلم
لا بد أن يكون حقيقيا في مكان ما[٨٧] .

وحالة ـ سامسا ـ هي نفسها ـ التي لمست حقيقة وضعها ، لقد أصبح حشرة ضخمة ، ولكن بدون أن نحمل القصة أكثر مما يجب ، أو دون أن نتجاوز حدودها ، لابد من هذا السؤال : لماذا أصبح حشرة ضخمة بمجرد يقظته من حلمه ؟ نحن نعرف في الاساطير والحكايات الشعبية ، كيف يحاول السحرة الكبار تحويل ضحاياهم الى ـ مسوخ ! حيوانات

(٨٥) كافكا : المسخ ـ ترجمة : منير البعلبكي ـ مكتبة النهضة ـ بيروت ـ بغداد ـ ط ١ ـ تموز ١٩٥٧ × : كافة الأقواس التي تحوي أرقاماً تشير الى صفحات ـ المسخ .

(٨٦) فرويد سيغموند : الحلم وتأويله ـ ترجمة : جورج طرابيشي ـ دار الطليعة ـ ط ١ ـ آذار ١٩٧٦ ـ ص ٨٨ .

(٨٧) نقلاً عن ـ كولن ولسن ـ الشعر والصوفية ـ ترجمة : عمر الديري أبو حجلة ـ ط ١ ـ ت ١ ـ ٩٧٢ ـ ص ١٨٢ .

مشوهة - ولكن الحشرة تمثل أدنى مرتبة في سلم هذه المسوخ . فهي أحقر كائن ، وأضعف كائن وأبشع كائن في هذا الوجود - زد عن ذلك ، أن هناك علاقة بين الحشرة التي نعرفها بصغرها وضعفها اللامحدود ، والضخامة التي أضافها اليها الكاتب نفسه . . . فالحشرة حيوان ضئيل الحجم ، لانراه الا حين التقرب منه ، ولا ندري به حتى اذا سحقناه تحت أقدامنا . . أما هنا فهي حشرة ضخمة ، ويمكن أن نراها بوضوح بكل قسماتها ، ان الانسان - وهو سامسا هنا - الذي يمثل كل من يشبهه في واقع محدود يشبه واقعه ، لا بد أن يكون مثله - ابن مجتمع يضغط عليه بمؤسساته حتى أفقده هويته الانسانية لا يستطيع أن يفعل شيئا ، بل فقط يبقى هكذا - حشرة ضخمة حقيرة كريهة تافهة .

من هم اولئك الذين يقفون وراء هذا المسخ ؟

لقد كتب - كافكا - ان الرأسمالية كنظام لعلاقات التبعية التي تتحرك من الداخل الى الخارج ومن الخارج الى الداخل ، ومن أعلى الى أسفل ومن أسفل الى أعلى . فكل شيء يخضع هنا لتدرج هرمي صارم ويرسف في قيود حديدية . ان الرأسمالية وضع عادي ومعنوي أيضا - (٨٨) وفي قصته - حول مسألة القوانين يتحدث (كافكا) القوانين التي يضعها النبلاء - سادة المجتمع - فوق الجميع ، والتي تستثمر لصالحهم ، وتمثل رغباتهم بحيث ان الاخرين لا يعرفون ماذا فيها ، والمهم هو أن يلتزموا بها فقط (ليست قوانين معروفة للجميع . . انها سر من أسرار مجموعة النبلاء الصغيرة التي تحكمنا . ونحن مقتنعون أن هذه القوانين القديمة تطبق بدقة . إلا أنه مما يؤلم غاية الألم أن يحكم المرء بناء على قوانين لا يعرفها) - (٨٩) لا يمكن أن نقول هنا أيضا ، ان الذين يقفون وراء مسخ - سامسا - هم أنفسهم النبلاء أو بيروقراطيون - أو الجهاز الرأسمالي بالذات . . ان - سامسا - موظف عادي بسيط ، ولكنه لا يتحمل مجتمعه ، وبقاؤه في الوظيفة هو من أجل الحفاظ على قوته وقوت عائلته (ولولا اني مضطر الى المواظبة بسبب من والدي اذن لانذرتهم منذ زمن طويل ، اذن للذهبت الى الرئيس وقلت له رأيي فيه بالضبط . ان ذلك خليق به أن يصرعه ، على طوله ، من فوق مكتبه . ص ٨) هذا الرئيس هو الذي يتحكم به ، ويمتص دمه ، ويعرف - سامسا - كل ما يتعلق به ، بجوهره ، أي بممارساته اللاانسانية حين تعامله مع الآخرين . لنتأمل كيف يصفه وماذا يقول عنه في تعامله مع المستخدمين (وانها لطريقة غريبة أيضا تلك الجلسة المرتفعة الى أحد المكاتب ، والتحدث الى المستخدمين من عل ، وخاصة حين يتعين عليهم أن يغالوا في الاقتراب لان في اذني الرئيس وقرا . ص ٨) .

هنا يوضح العلاقة بين - الرئيس - وهو نفسه - المالك - أو رب العمل ، وبين مستخدميه وهم الموظفون الذين يعملون تحت امرته ، انه يتحدث اليهم من عل ، وهنا يصور لنا بدقة نفسيته وخلوه من أية صفة انسانية ، يعتبر نفسه فوق مستوى الجميع ، واذا حاول أحد التحدث اليه فعليه الاقتراب منه ، لأن في اذنيه وقرا . . بطريقته الخاصة ، يريد أن يوضح لنا حقيقة هامة وهي نفسية رب العمل - المتعجرفة ، فهو يدقق في وجوههم ، ويعلو عليهم ، وليس لديه أي استعداد لسماعهم ، لأنه لا يسمع وحتى اذا سمع ، فهو يسمع خطأ ، طبعا ما يريد قوله كافكا هو واضح كل الوضوح - على الموظفين أن

(٨٨) يانوش - أحاديث مع كافكا - ص ١٤١ - نقلا من واقعية بلا ضفاف - ص ١٥٤ .

(٨٩) كافكا : حول مسألة القوانين (قصة قصيرة في ملحق الثورة الثقافي السورية - العدد ٣٢ - ١٣/ ١٠/ ١٩٧٧) - ترجمة : ابراهيم وصفي .

يعملوا فقط ، والرئيس ليس راغبا في سماع أحاديثهم ... ثم ان العمل في المؤسسة محاط بالمخاطر ، على كل موظف أن يكون حذرا ، فكبير الموظفين وهو نفسه هنا وكيل الرئيس ، ومنفذ قوانينه ، وأي خطأ بسيط يسبب كارثة لصاحبه (ياله من مصير) أن يحكم عليك بالعمل في خدمة مؤسسة يؤدي أصغر ضروب الاهمال فيها الى اثارة أخطر الريب في الحال . ص ١٠) ان (سامسا) ينقل الينا كل ما يحيط بعمله ، ولصالح من يعمل وماسلوك اولئك الذين يشرفون على عمله ... لاحظوا أيضا كيف تتحكم الادارة بمصير المستخدمين وكيف يتم ذلك من ناحية المرض ـ فأي مريض ، مهما كان مرضه ، لا تقبل شكواه ، لانه يتمارض وليس فيه أية علة ـ سامسا ـ مريض ، ولكن كيف يتصرف المسؤولون معه ؟ (ان الرئيس نفسه سوف يقبل ، من غير شك ، مع طبيب الضمان الصحي ، وسوف يوبخ والديه لكسل ابنهما ، وسوف يعطل جميع الاعذار بأن يحيل الأمر الى طبيب الضمان ، الذي كان ينظر الى أفراد الجنس البشري ، طبعا ، نظرته الى متمارضين متمتعين بعافية كاملة . ص ١٠)ـ ان كل ما يحيط ـ بسامسا ـ مرعب ، ومهما كانت قيمته الحقيقية التي يتفوه بها في مجتمع ـ الرئيس ـ لن يصدق كلامه ـ لان القانون بالذات ، يمثل بقاء الرئيس ـ ان كل ما تتطلبه الاخلاق والمبادىء الانسانية والقيم الانسانية موجود في مجتمع الرئيس ـ (الحقوق المحفوظة ـ الصحة ـ أماكن التسلية .. الخ) ولكنها كلها بعيدة عن يد ـ سامسا ـ وأمثاله ... فالمساواة شكلية ـ أليس طبيب الضمان الصحي موجودا ، من أجل مداواة المرضى في المؤسسة ؟ نعم ، ولماذا يكذب كل من يقول : أنا مريض ؟ لان قانون ـ الرئيس ـ يقول ذلك ، ويلزم ـ الطبيب بذلك ـ اذا نستطيع ان نقول هنا ان ـ سامسا ـ يرينا صورته الداخلية ، التي أصبحت خارجية ، حتى

نقرأ بوضوح كامل بصمات المجتمع الرأسمالي ، فهو تحت هذه البصمات الحادة ، تحول الى مسخ لديه (أرجل عديدة صغيرة . ص ١٢) وهذه الأرجل الغريبة لها حوافر (كانت الحوافر التي في أطراف أرجله الصغيرة دبقة بعض الشيء . ص ٢٧) وهي صورة تبعث التقزز والنفور في النفس ، بل وبسبب هيمنة هذا النظام ومؤسساته تغير كل شيء فيه حتى صوته ، الذي لم يعد كما كان (واصيب غريغور بصدمة حين سمع صوته يجيب صوتها ـ أي صوت أمه حين أرادت ايقاظه ـ صوته هو من غير ريب ، كان هذا صحيحا ، ولكنه مع صياح موصول رهيب مرتعش ، انطلق خلف ذلك الصوت وكأنه همس ، تاركا الكلمات في شكلها الواضح في اللحظة الاولى فقط ، ثم مرتفعا ومرجعا حولها لكي يفسد معناها ، بحيث ماكان في ميسور المرء أن يتيقن من أنه قد سمعها على وجهها الصحيح ص ١٠) بل ان آثار النظام تمتد الى البيوت بالذات ـ فسامسا ـ فقد كل علاقة مع أفراد أسرته لانه لم يعد يتحمل التعامل مع مؤسسة النظام ـ وكف عن أن يكون فردا يعمل حسب قوانينها ، لقد أصبح مكروها حتى في بيته .. من معظم أفراد العائلة ، وخاصة الأب (وفي قسوة لا تعرف الرحمة رده أبوه الى الوراء وهو يفح ويصيح ، شوه كالمتوحش . ص ٣٦) وفي مشهد آخر نرى كيف يعامله الأب بقسوة (وصفقت أرجله من جانب ، مرتعشة في الهواء ، أما أرجل الجانب الآخر فسحقت في ألم وردت الى الأرض ـ عندما دفعه أبوه دفعة قوية ، كان فيها خلاصه بالمعنى الحرفي للكلمة . فارتمى بعيدا في قلب الغرفة ، وقد أخذ الدم يتدفق منه . ص ٣٨) أو أمه التي لا تطيق رؤيته ، وكان هو يعتقد أنه يجد فيها شفاءه (وكان ميالا الى الاعتقاد بأن الخلاص النهائي من جميع آلامه على مقربة دانية منه ، ولكن في اللحظة التي وجد فيها نفسه على أرض الحجرة مهترا في خفة مكبوتة الى

التحرك ، غير بعيد عن أمه ـ وفي الواقع ـ تجاهها تماما ـ وثبت هي التي كانت قد بدت وكأنها سحقت سحقا كاملا ، وثبت على قدميها فجأة ، مبسوطة الذراعين والاصابع ، وصاحت العون ، اكراما لله ، العون ـ ١١ ص ٣٤) وفي مشهد آخر (ولمحت الكتلة الضخمة السمراء على ورق الجدار الموشح بالأزهار وقبل أن تعي أتم الوعي أن ما رأته كان غريغور ، صاحت في صوت مرتفع اجش : آه ، يا الهي ، آه يا الهي . ص ٦٦) ويصل الاغتراب بينه وبين أفراد عائلته الى حد فظيع ، فالاب (كان يؤمن بأن التدابير القاسية وحدها ينبغي أن تصطنع في معاملته . ص ٧٠) وفي مشهد آخر يطارده ، ويرشقه بالتفاحات ، حتى (استقرت تفاحة على ظهره وغابت فيه . ص ٧٢) .

ويصل الأمر مع اخته التي كانت تهتم به كثيرا في البداية الى حد تطالب أبويها بالتخلص منه (يا أبوي العزيزين ان الامور لا يمكن أن تستمر على هذا المنوال ـ ومن ثم ـ وهكذا فان كل ما أقوله هو هذا : يجب أن نحاول التخلص منه . لقد حاولنا أن نعنى به ، وأن نصبر عليه أقصى ما يستطيع الانسان أن يصبره ولست أظن أن أي امرىء يستطيع أن يلومنا أقل اللوم . ص ٩٣) ان ـ غريغور ـ سامسا ـ قد حول الحياة في البيت الى جحيم بسبب مقاطعته للذهاب الى العمل ، وها هي لعنته ترتد على الجميع ، لعنة التمرد . . فمادمت تعمل ، يحق لك أن تعيش انسانا ولكن حسب ما تملك في ظل النظام الرأسمالي ، ولكن أن يقاطع ما يقوم به النظام بمؤسساته فهو لا يجوز . . ان كل ما في (غريغور) يعيش الاغتراب حتى طريقته في الاكل ، فهو يشبه أي حيوان كان (وفي شره ، راح يمتص قطعة الجبن التي اجتذبته في الحال ، قبل كل ما يؤكل ، واجتذبته اجتذابا قويا ، وبسرعة خاطفة التهم الجبن ، والخضر والمرق المتبل ، بعضها في أثر بعض ، ودموع الارتياح في عينيه ص ٤٥) ان ـ كافكا ـ حين يصور لنا حالة بطله ، يريد أن ينقل الينا جسامة الخطر المحدق به ، والهاوية التي هو فيها ، وأن هذا الاغتراب الذي يلفه ، لا يتركه حتى يفنيه . لقد وضع في غرفته ، بل طرحوه فيها ، لئلا يروا الوضع الذي هو فيه ، انهم لا يريدون أمثاله ، لان المجتمع يرفض أمثاله ، وهاهم أفراد الاسرة ومن معهم من المستأجرين يتناولون هذا النوع من الطعام . كيف يحشو هؤلاء المستأجرون معدهم حشوا ، على حين أموت أنا جوعا ؟ ص ٨٦) لكي يدفع ثمن تمرده سجنوه في غرفته ، وكافكا ينقل الينا التفصيلات الدقيقة للعلاقات الاجتماعية بين الأفراد . . هناك من يحشو معدته ، وهناك من يصرخ جوعا ، وضدان متناقضان في مجتمع قائم على أساس متين من الانانية الفردية . . وعدم احساس الواحد بوجود الآخر ، الا حين يشعر هذا ـ الواحد ـ أن الاخر يشكل خطرا على وجوده بالذات فيحاول تجنبه أو القضاء عليه ، وأما فالموت ينتظره هو بالذات ، ان لم يزل الخطر . . وهذا ما أعلنه أحد المستأجرين . . وهو ينظر الى أم غريغور وأخته بلهجة غضبى (أرجو أن أعلن أنه بسبب من الأحوال الكريهة السائدة في هذا البيت والاسرة ـ وهنا بصق على الأرض في اختصار توكيدي ـ اني اتركم في الحال . طبعا ، أنا لن أدفع أي فلس عن الايام التي قضيتها هنا . على العكس ، سوف أفكر في اقامة دعوى، عطل وضرر ضدكم ، مبنية على حجج من اليسير اقامة الدليل عليها . ص ٩٢) وهنا يتجلى الرعب مجسدا ـ فصورة غريغور ليست مجلبة للتعاسة بالنسبة لاهله فقط بل مجلبة لهم الويل ، وما عليهم الا أن يتخلصوا منه وحاولوا الاستماع الى عزف الموسيقى التي تصدر عن ـ الكمان ـ من قبل أخته ، الا أن غريغور عكر عليهم الجو . . . ان الموسيقى تريد أن تطغى على كل شيء ، ولكن غريغور ـ لم يسمح بذلك ـ انه يريهم

صورته ، حتى يقلقهم ، انه يريد أن يقول لهم الحقيقة ، حقيقة الواقع المر الذي يعيشونه ، ولكنهم يرفضون التعامل معه .. لقد أصبح غريبا عنهم ، وهاهم يريدون التخلص منه ، ولكن كيف يمكن الخلاص منه ، وقد انعدمت كل صلة بينه وبينهم . وهنا لابد أن أشير الى نقطة هامة جدا تتعلق بغريغور ـ انه يرى كل ما يجري في البيت ، ويعي ما يدور فيه .. ويريد أن يفهمهم ، ولكنهم لا يفهمونه ، لان الاغتراب الرهيب هو الحد الفاصل بينهم ولان واقعه الذي أصبح يحيه ، يختلف كليا عن واقعهم الذي لا يعونه ـ انها لن يفقاها ولا يملك ذلك ـ قال الأب (لو كان في ميسوره أن يفهمنا اذن لكان من الجائز أن نتوصل معه الى اتفاقية ما . أما والحال كما هي الان .. فصاحت أخت غريغور : يجب أن يذهب هذا هو الحل الوحيد يا أبي . يجب أن تحاول التخلص من الفكرة القائلة ان هذا هو غريغور . ص ٩٥) اذا وصل الأمر معهم الى حد أنهم لا يصدقون انه هو ، لأنهم يرفضون الحقيقة التي تخالف واقعهم ، ولهذا فهم لا يطيقونه ويجب القضاء عليه .. ان غريغور كان يحاول افهام أسرته حقيقته وحقيقتهم ، وكم كان يتعذب ، وهي تتجنبه وتتعذب بالمقابل ، وعز عليه ذلك وهو يزداد توجعا (وكان يفكر في أسرته بحنان وحب . وكانت الفكرة القائلة بأن عليه أن يتوارى فكرة تعلق بها أكثر من تعلق أخته نفسها ، لو كان ذلك ممكنا . ص ٩٨) انه هو الذي يريد أن يتخلص منهم ، لكي يريحهم .. لقد تم ذلك في لحظات الليل الأخيرة ـ الساعة الثالثة صباحا ـ (ثم غاص رأسه ، بطوعه ، الى أرض الغرفة ، وانطلقت من منخريه آخر زفرة من أنفاسه الواهنة . ص ٩٩) وهنا يزول الكابوس ، وترتاح الاسرة (وقال السيد سامسا : حسن والان فلترفع الشكر الى الله . ص ١٠١) لقد تم ما أرادوا ، ونحن نتابع حركاته ، حتى آخر زفرة من زفراته ، ونشفق عليه ـ الا يجب أن نقول هنا ـ انه هو الانسان الحقيقي ، أما الآخرون فهم حقا الممسوخون ؟ وموته ألا يمثل ادانة كاملة انسانية لكن ما حوله الذي فقد طابعه الانساني ؟

على ماذا اعتمد كافكا في ابداع روايته هذه ؟

هل يمكن أن نجرد الكاتب من أحداث عصره ، ونبعده عنها ، ونحكم على انتاجه ، انطلاقا من النص فقط ، أي عبر قراءة ـ ظاهراتية ، دون الاستعانة بالمرتكزات الاساسية التي استند اليها الكاتب ، والاحاطة بكل الروافد التي شكلت نهر حياته ، والدراية بها ، ان أي كاتب ، مهما كانت درجة ابداعه الفني ، لا يمكن أن نحدد اتجاهه ومساره ، الا بتحديد هويته ، التي شكلتها جلة من العوامل : الوراثة ـ التربية ـ العلاقات الاجتماعية .... الخ ـ وكافكا ـ هو من أكثر الكتاب اثارة للفكر ، لغموض نتاجه ، ولكن لا يعني هذا الغموض أنه يريد بناء عالم ـ سرابي ـ ليس له علاقة بعالمه الواقعي الذي عاش أزماته وصراعاته وتناقضاته وتأثر بتياراته وأي تأثير ، ولقد تحدثنا عن ذلك في صفحات سابقة .. وهنا نستطيع تحديد بعض السمات الابداعية في روايته ـ المسخ ـ بربطها بالواقع الفعلي الذي عاشه كافكا ، وقد حددنا بعض المعالم والصفات لزمن ميلادها ، لقد أعلن ـ كافكا ـ أكثر من مرة أنه لا يستطيع أن يحدد كل ما يريد تحديده ، وان يفصح عن كل ما يرد افصاحه ، وأن يعبر عن كل ما يرتسم على ساحة ذهنه ، انطلاقا من معاناته العنيفة ابتداء من وجوده في بيت أبيه الثري وجنسيته وعلاقاته مع الآخرين .. لقد اعتبر أن ما يكتبه واجب عليه القيام به .. (انه تفويض وطبيعتي تملي علي النهوض به مع أن أحدا لم يكلفني به . وأنا لا أعيش الا في هذا التناقض كما

لن استطيع أن أعيش الا به ، وذلك لأني ككل انسان آخر لن أموت الا من خلال الحياة) (٩٠) هذا التناقض بين عالمه الفعلي المعاشي الذي يسيطر عليه ككابوس لا يجد فكاكا منه وعالمه الفكري الذي يستنجد به ، ويحاول عبره ايجاد متاريس ، لتحصين شخصيته والتعبير عنها في محاولة يائسة للتغلب على الكابوس ، الذي لم يتخل عنه حتى آخر زفرة من زفراته ، أدى الى خلق كلمة يتزاحم فيها الواقع مع الخيال . . فالواقع مر وقاس ، والخيال طاغ متحد يريد التحليق فوق فخ الواقع . . صحيح أن الواقع المر انتصر على خياله وعلى ما يريد ، وبذلك جعل شخصياته تعيش أزماتها النفسية الحادة ، وتعاني حروبا داخلية مستمرة وكأنها قدر لا مفر منه حتى النهاية . . .

ولكن هذه القدرية في الواقع ، تقابلها سخرية مرة من الكاتب بأنها ليست وضعا مستمرا خالدا او صفة لازمة للوجود الانساني ، وانما حالة ثابتة اوجدتها قوى اجتماعية ذات مصالح طبقية محددة ـ ابن المساح ـ المحاط بالاغتراب في ـ القلعة ـ والسيد ـ ك ـ المتهم ـ المغترب عن كل ما حوله في ـ القضية ـ وكارل روسمان في امريكا ـ مغترب بوجوده في متاهات يحاول التخلص منها ـ وكذلك شأن الحيوان الصغير في ـ الحجر ـ وشأن المسخ ـ شأن غريغور سامسا ـ الذي يتخذ وضعا معينا ـ هو مسوخيته ، وتقل كل ما يتعلق بوضعه ـ بل باغترابه الينا . . في مجتمع لا يستطيع الفرد ان يغير مكانه ، لأن ذلك يعد اجراما ما بعده اجرام . . . فالبرجوازي هو برجوازي ـ وليس ثمة داع ـ للركض وراء الاسئلة التي تطالب بالسبب ، عدا عن ان الركض وراء الاجوبة التي تبحث عن الحقيقة ، يجلب الدمار لصاحبه ـ كما حدث للكلب الجريء ـ في تحريات كلب الذي دفع ثمن جرأته غاليا . . والعامل سيبقى عاملا ولا توجد طريق اخرى لتجاوز ذلك ، وهكذا شأن الموظف البسيط (والرئيس) وكبير الموظفين . . . اي ان تحديد مكانة الفرد في معظم الاحيان يأتي سابقا على مجيء الفرد الى الوجود ـ ان في عالم « الملكية » هذا ، يكون كل شيء مسجلا بدقة ، كل انسان محصورا الى الابد في الحدود المرسومة له ، وسواء كان هذا الانسان مالكا او قنا او موظفا فان كل محاولة تجري من اجل نقل علامات الحدود في اماكنها تعتبر عملا هداما يثير الريبة والغضب[٩١] وهكذا كان شأن غريغور سامسا ـ المسكين الذي دفع حياته ثمنا لتمرده على ما لا يريد ، وعلى المجتمع الذي اراد ان يعمل ويفكر لا كما يريد هو ، وانما كما يريده الآخرون ـ كالرئيس وكبير الموظفين ـ وحتى الاب والام والاخت والمستأجرين ، ولم يجد الآخرون الراحة الا برحيله عن عالمهم . . . انه عالم لا يجد فيه المرء متنفسا وقناة يرى من خلالها العالم الذي يرغب فيه بحرية دون ضغوط خارجية او داخلية . . ان كل رواية تجسد رؤية من رؤى الكاتب الايديولوجية ، وتنقل الينا جزءا من معاناته وحياته ، فهو قبل كل شيء مواطن ككل من يحيا معهم يتأثر ويؤثر ، وتأتي عملية الكتابة في لحظة المواجهة . . في ـ المسخ ـ نرى المجتمع الذي حدد لكل افراده امكنتهم دون ارادتهم طبعا ـ طبعا ـ الاعلون هم الذين فعلوا ذلك كالرئيس ومن يعادله ـ حيث نرى ايضا الانسان مقيدا بوظيفة ، وفي حال اعلان نفوره منها ، يكون دليلا على رفضه على كل من أوجدها وحدد مكانه ، وعلامة على رفضه لكل القوانين التي رسمت له وظيفته ورؤاه وهذا يعني انه عنصر خطر ، ولابد من اقصائه حتى الموت . . في المسخ

(٩٠) كافكا ، يوميات خاصة ـ ص ٢٢٢ص ـ نقلاً عن واقعية بلا ضفاف ـ ص ١٦٦ .

(٩١) غارودي ، روجيه واقعية بلا ضفاف ـ ص ١٧٣ .

- يبدو لنا احيانا - كافكا - بالذات - وقد اصبح - غريغور - سامسا - وهو محاصر بالشعائر والطقوس والتعاليم التوراتية ، واوامر الاب القاسية - ربما كان الرئيس - هو الاب بالذات ، وكذلك علاقته مع الاخرين ، لم تكن حادثة طبيعية ، ولم يكن راضيا عن مجتمعه منفردا . . . الم يكتب في يومياته اعيش غريبا اكثر من الغرباء انفسهم ؟ وهذا يحدد سلوكه ورؤيته الى الحياة من حوله . . . . وربما كان - غريغور سامسا - يعني كل اولئك الذين يرفضون العالم الذي يضمهم بقسوة ، ويطالبهم بتنفيذ مهماتهم رغم رفضهم لها . . . وربما كان - الرئيس - بالذات صورة للاله اليهودي - يهوه - الذي لا يعرف الا البطش والعنف ، وكان كبير الموظفين موكله والمفوض باسمه - وكان - غريغور سامسا - مخلوقه الذي يتمرد على بطش مولاه الاعلى - أي ان الاغتراب هنا هو اغتراب بين الاله . . الرب والانسان الذي يحتل مرتبة دونية . . اي ان رواية المسخ بامكانها ان تأخذ وتمتص تفسيرات عدة تتعلق بصور عديدة للاغتراب ، ولكن التفسير الاكثر عقلانية هو التفسير المرتبط باغتراب الانسان العادي الذي لا يملك الا قوة عمله ، في مجتمع رأسمالي ، تواجهه ضغوط خارجية مستمرة ، ومجرد الخروج عن قوانين هذا المجتمع ، يعني موته بالذات . . لقد كتب - رينه بويلوسيف ان اجل مهمة محددة تقدم للروائي هي ان يصور اناس زمنه)[92] - ولقد حاول كافكا - بطريقته - المذهلة - ان يتحدث عن انسان زمنه ومجتمعه ، واستطاع ان يبدع في طريقته هذه . . . وكما يقول - الفريد جاري - مجسدا نفسية الرأسمالي (متى اخذت كل الفلوس فسأقتل الناس جميعا)[93] - وكافكا - يريد ان يقول (متى رفضت قوانين مجتمعك الرأسمالي فسوف تجد من يقتلك) وهذه هي حالة - سامسا -

ما هي الاسئلة الاستفهامية التي تثيرها المسخ - ؟

اذا كان - كافكا - هو القائل في يومياته (ما الحياة الا انحراف دائم لا يسمح لنا حتى بان نعرف ما هو الشيء الذي يحرفنا عنه)[94] وهو القائل ايضا (وكل هذه الرموز لا تعني في واقع الامر الا انه لا يمكن ادراك ما يستحيل ادراكه)[95] وكأنه يريد تحديد موقفه من الحياة ، وكأنها في ذاته شيء L'objetensoi لا يمكن الوصول اليه ، وبلوغ جوهره ، الا انه يقول في (خطابات الى ميلينا) : احاول دائما ان اوصل شيئا غير قابل للتوصيل وان اشرح دائما ما يستعصي شرحه)[96] وهو القائل ايضا . الايمان يعني تحرير الجانب الخالد في نفوسنا او بدقة اكبر : التحرر اي ان نكون خالدين او بعبارة ادق ان نكون)[97] وما يريد ان يطرحه هو فيما يتعلق بالانسان وتحريره من كل يعيق حركته الداخلية ، ويدمر جوهره الانساني . . اي انه في لحظات اليأس الطاغي يجد نفسه اسيرا لا يستطيع الخلاص من اسره ،

---

(٩٢) نقلاً عن تاريخ الرواية الحديثة ، ص ٢٥٢ .

(٩٣) نقلاً - عن - الانسان المعاصر ، ص ١١٩ .

(٩٤) كافكا : يوميات خاصة ، ص ٢٩٠ ، نقلاً عن واقعية بلا ضفاف ، ص ١٨٥ .

(٩٥) كافكا - عبد الرموز - في - سور الصين ، ص ١٣٠ ، نقلاً عن واقعية بلا ضفاف ، ص ٢١٥ .

(٩٦) كافكا - خطابات الى ميلينا ، ص ٢٥٠ ، نقلاً عن واقعية بلا ضفاف ، ص ١٤٦ .

(٩٧) نقلاً عن - واقعية بلا ضفاف ، ص ١٩١ .

فيعمى بصره ويفقد بصيرته ، وفي لحظات اخرى حين يأتيه الامل الانساني يحطم قيوده ، ويحاول اكتشاف حقيقة العالم الخارجي وبالضبط الوصول الى لب ـ الشيء في ذاته ـ وفي ـ المسخ ـ تطرح عدة اسئلة نفسها ، تتعلق بكافكا وبعصر كافكا وبمنظور كافكا : هل طبيعة حياة كافكا ـ المعقدة هي التي اثرت فيه ، ودفعته الى خلق عوالم كابوسية . . المرء منعزل مغترب عن كل ما حوله ، ضعيف امام القوى الخارجية التي تقمع فيه كل حركة ؟ هل يرمي من وراء الرموز الكثيرة التي تحفل بها اعماله ، ومن بينها ـ المسخ ـ الى توجيه الادانة الى كل شيء ، حتى القوى الخارجية ؟ ام انه يريد من وراء هذه الرموز تكثيف اللغة وشحنها بالتوتر ، لاحداث تأثير فعال في نفس القارىء ، ولاكتسابه ودفعه باتجاه ما يريد ؟ هل يريد حقا ادانة جهات لم يستطع ان يدينها علانية وبكل بساطة لأنه يخشى عاقبة ما او هي اقوى منه ؟ كيف نحكم على فكر ـ كافكا ـ بتيجة تشييد مثل هذه العوالم المذهلة والمعقدة ؟ ان ـ كافكا ـ في اسلوبه المعقد المذهل يريد ان يعطينا حقائق عدة دفعة واحدة ، وتشويه العوالم التي ينقلها من واقعه ، ووضع التناقض فيها ، ينبع من حقيقة واحدة هي : الواقع المعاش الذي خالفت الاشياء فيه حقيقتها فالمسخ ـ هي قمة المواجهة والادانة في عالم الاستهلاك ، كل شيء له سعر محدد حتى القيم ـ فسامسا ـ يعرف كل شيء ، ويريد ان يعلم الاخرين بذلك ، ولكن هناك حدود فاصلة بينه وبينهم ابتداء ـ بالغرفةالسجن ـ حيث طرح فيها ، وتم جردها من كل اثاثها لانه لم يعد يرغب في العيش كما يعيش الاخرون في زيف وضلال ، وهو حين يحاول النزول من على السرير ، وحين يريد فتح الباب بفمه الذي خلا من الاسنان ، وتوجهه نحو امه ، ونفورها منه ، وحركات ـ كبير الموظفين ، وزحف ـ سامسا ـ باتجاه الطعام ، وتعكير جو المرح ، الذي عاشه المستأجرون وهم يستمعون الى الموسيقى التي تصدر من كمان ـ غريت ـ اخته ـ كل هذه المواقف تتحرك بصورة هزلية ، نضحك ونحن نقرأ عنها ، ونتخيلها بنفس الوقت ولكن في نفس اللحظة يصعد الغضب والقهر والأسى ، فنصبح اسرى معاناة رهيبة ، اي ان الضحك هو في نفس الوقت سخرية والسخرية نقد والنقد مر ، والمرارة تولد الكراهية لكل ما يحيط ـ بسامسا ـ لقد كان عالم ـ كافكا ـ يعيش تناقضات جمة تشمل من ضمن ما تشمل : قسوة الاب وتمرد الابن ـ هيمنة الشعائر اليهودية ، ورغبة كافكا في رفضها ، العزلة المفروضة عليه ـ ومحاولته اختراقها . . ولقد كان ـ عصر سكان ـ يعيش صراعات جمة :هيمنة الشركات والبنوك والمؤسسات الحكومية ، التي يملكها افراد معدودون على الاصابع ، ووجود جيش من العاطلين عن العمل ، او المشوهين نتيجة خضوعهم للقوانين الحديدية ، وعناصر تحاول رفضها . .

ولقد كان ـ منظور ـ كافكا متعدد الصور ـ قد نجد فيه ـ اليهودي قلبا وقالبا ، وهو يتحدث عن عالم اليهود واله اليهود ، وشعائر اليهود . كما في قصصه ـ تحريات كلب ـ او شعب الفئران ـ او بنات آوى وعرب ـ وقد نجد فيه صاحب رؤ ى او ـ تشنجات ـ اشتراكية ثورية ـ كما في ـ المسخ ـ حيث ـ يرفض ـ سامسا ـ عاله . . ونجد فيه ـ المتشائم الشوبنهوري حيث يرى كل شيء سوادا ، وليس ثمة امل وراء هذا السواد ، وقد نجد فيه ـ كاتبا وجوديا يرى في العالم ـ القلق والسأم والموت يتربص بالانسان ، والخوف والرعب واللاجدوى وعبثية الحياة ، المسخ ـ مثلا ايضا ، وقد نجد فيه ـ كاتبا انسانيا ـ يرفض الظلم واللامساواة ، وغياب العدالة ، ويدعو الى الامن والنظام ، وهذا يظهر في ثنيات معظم اعماله ، حين نقيمها ـ كما في ـ تحريات كلب ـ مثلا . . . ولكن لا نستطيع ـ التأكيد على نقطة من هذه

النقاط المذكورة ، وانما كلها تجتمع ، وتصب في قالب واحد ـ مبتكرة ـ كافكا ـ

هل المسخ حقيقة ام خيال

الكتابة مهنة شاقة ، ولا تتأتى لاي انسان ممارستها ، فهي عملية مخاض طويلة ، تلعب فيها المعاناة ، والتفاعل مع العالم الخارجي دورا كبيرا ، ويأتي الاحساس المرتبط بالفكر ليجسد هذه التأثيرات في كلمات (شعرا او نثرا) وحتى في لحظة تجسيد التأثيرات الخارجية في كلمات ، تنهض صعوبة كبرى ، في كيفية التجسيد ، او ما يمكن ان نسميه :(بالابداع الفني) اذ لا يكفي ان يسطر ـ الكاتب ـ كلماته فقط بمجرد حدوث تفاعل بينه وبين المحيط وانما تصاحب هذا التفاعل عملية فرز وتقييم ، ماذا يختار الكاتب من صور خارجية تمت في داخله : مع الاحساس والوعي وما يرفض ؟ فلكي يبدع لابد من نماذج حية ـ صور ديناميكية ـ لا جامدة ـ أحجار في واد مبعثرة ـ وانما كروافد مائية يجدها مجرى موحدا في عملية الابداع ، وهذه النماذج لا تموت ، بل تمثل وقائع مكثفة تبقى ، هذا من جهة ومن جهة اخرى لا يكفي النقل الحرفي من الواقع ، فهذا عمل لا يمكن ان يشكل فنا بكل معنى الكلمة . فمع تلقي التأثيرات الخارجية ، تنهض ملكة المخيلة ـ الى جانب الاحساس والوعي لتضيف الى النماذج المستقاة ، جوا خاصا يتعلق بمدى ابداع الكاتب ، ورؤيته الى الحياة ومدى علاقاته ونوعيتها مع الاخرين . . . اي بمعنى آخر : لكل اثر فني جذور تمدها المخيلة في ارض الواقع ، وفي كل عمل روائي نجد ذلك . . ولكن الاختلاف بين عمل وآخر ، يكمن في طبيعة الخيال نفسه ، فقد يكون بسيطا سهلا ولكنه ليس في متناول كل كاتب ، فهذه صفة الكتاب المبدعين ـ كما في اعمال ـ بلزاك ـ وديكنز ـ وشتاينبك وجوته ـ وغوغول ـ وتشيخوف وكازانتزاكس ـ وقد يكون معقدا بحيث يلعب الخيال الدور الاكبر في عملية البناء الروائي ، ولكن حتى هذه الممارسة قد تكون ابداعية ، اذ تمتد في فضائها جذور الواقع اي ان المخيلة ترسم صورا واشكالا ، وتستقي عناصر لا نجد لها مثيلا في واقعنا الحي ، ولكن هذه العناصر تساهم ـ نفسها ـ في اغناء الواقع ، وتدفع الانسان الى البحث عن معناها ، وايجاد مرتكزات واقعية لها ـ وتفسيرا لرموزها . . وهكذا كان شأن ـ فاوست ـ لغوته ـ واوليس ـ لجيمس جويس ـ والجبل السحري ـ لتوماس مان ـ والمسخ ـ لكاتبنا ـ كافكا ـ فايجاد عناصر لا واقعية ودمجها مع عناصر واقعية في ابداع عمل روائي ، يساهم في اغناء هذا العمل ، ويضفي عليه سحرا . طبعا ما نقوله هنا ليس تبريرا ـ لاعمال كافكا ـ ذات العوالم المليئة بالسراديب والدهاليز والمسوخ والصور المرعبة ورائحة الموت والدم ، والحافلة بالقلق واليأس والمثيرة للتقزز احيانا . . وانما ما اريد ان اقوله هو : ان ـ كافكا ـ يعقد عالمه الفني بالرموز ، مشيدا اياه على اساس متين من خيالات خصبة ، لايمكن لاي منا الوصول الى ما وصل اليه . . ولكن تحليلا بسيطا لهذه العناصر المتخيلة يوضح لنا قيمتها فهي ليست مجانية ، وعلى سبيل العبث ، وبث الذعر في النفوس ، وكافكا يمتاز ويشتهر بهذه الصفة ، وربما ذهبنا الى حد القول ، انه يمارس سادية على ابطاله ، ولكن هذه السادية ليست ـ عبثية ـ وانما فرخها واقع معين ، يتعلق بتجربته مع اسرته والعالم الخارجي ، انطلاقا من جنسيته ـ كيهودي ـ يبتغي الاشارة الى ذلك . . . فهو يومي من وراء ذلك الى نقل كل ما يحس به ويراه في محيطه . . . ان الرأسمالية تمارس صنوفا من التعذيب والاضطهاد والاجرام ،لا مثيل لها ، بحيث ان خيال اي كاتب كان ، لا يستطيع ان يفسرها او يوضحها ، ان لم يكن مطلعا عليها ومدركا لها ، وعالما بها ، وما يقوم به ـ

كافكا ـ من نقل نماذج مرعبة بمعاونة مخيلته المحلقة من الواقع الحي يريد التأكيد على حقيقة واحدة الا وهي ان المجتمع الرأسمالي لا يستطيع الانسان ان يعيش فيه ، ويحتفظ بانسانيته .. انظروا هذه هي آثاره عليه .. الكلب الذي يسخر منه الاخرون ، ولايردون على اجوبته ، ويكتفون بالصمت والغضب على اسئلته في ـ تحريات كلب ـ والحيوان الصغير ـ الذي لا يجد الامان والطمأنينة فيه في ـ الجحر ـ والضابط الذي لم يتحمل العيش في مجتمعه لانه مجرد من كل قيمة في مستوطنة العقاب ـ والاجرام الذي ينضح من جسم الرأسمالية الشوكي ، ويولد الدماء والحرائق ، ويخلق الموت في كل مكان يساعد على تلك ، ومع من يريد كما في ـ بنات آوى وعرب ـ وعملية تشويه الانسان الذي يقول ـ لا ـ لمؤسساته الطاغية في ـ المسخ ـ ما نريد ان نصل اليه هو : ان المسخ ـ صورة متخيلة ، نابعة من واقع معين ـ وهذه هي الحقيقة .. نعم في واقعنا الحي ـ لا توجد مسوخ ـ ولكن حين نتغلغل في اعماق الناس ، نجد الكثيرين ـ مسوخا .. والمجتمع الرأسمالي ثر ومشهور بهذه المسوخ .. وهو ما نستنتجه من ـ مسخ ـ كافكا .

كيف يمكن تحديد الاغتراب ؟

ان ـ سامسا ـ يعاني اغترابا من كل الجهات ـ وهذا هو سبب اعلانه التمرد ، على من حوله ... الرئيس ـ الذي ينظر الى المستخدمين من عل ـ وها هو كبير الموظفين ـ يسأل عائلته : لماذا تأخر سامسا ـ انه شكليا يظهر نفسه بمظهر المهتم بموظفي المؤسسة ولكنه في أعماقه عكس ذلك ـ انه لا يهتم سوى بالعمل ـ فهو لم يجيء يسأل عن حالة .. سامسا ـ وانما عن تأخره .... فالعمل أهم من كل شيء .. وهذه أهم صفة من صفات ـ المجتمع الرأسمالي (اننا نحن رجال الأعمال ـ لحسن الحظ ولسوئه ـ كثيرا ما يتحتم علينا أن نتجاهل كل انحراف طفيف في الصحة ، لأن العمل يحتاج الى من يعنى به . ص ـ ٢٠) من ناحية أخرى ... ان الموظف البسيط يظل مستغلا أبد الدهر من قبل صاحب العمل ـ فسامسا ـ بحويه مجتمع لا يقدر الانسان الا من خلال ما يملك . وهو هو ـ كبير الموظفين ـ قادم اليه يسأله عن سبب تأخره ، انه يطالبه بأن يعمل ، والا فسوف يخسر وظيفته ، ومن جهة أخرى سوف يتحكم في مصير أسرته أيضا . وهنا نستطيع القول ان العامل في المجتمع الرأسمالي يواجه في كل لحظة أمرا يطرده ، وفصله من وظيفته ، وفوق ذلك فهو طوال حياته مدين لأن دخله لا يكفيه ـ بسبب استغلاله من قبل رب العمل ... ولهذا فعليه أن يخضع لكافة أوامره مهما كانت درجة قساوتها ... والا لم يعد له محل من الوجود في مجتمعه ولن يبقى مواطنا ـ سامسا ـ في غرفته مغترب عن الآخرين ـ وهذا يعني دلالة تمرده على مشوهيه ، وهذه الحالة تسمح لكبير الموظفين بالدخول ، لأنه مهدد بأن يخسر وظيفته ، ولأن كبير الموظفين سيشرع في مطالبة والديه بالديون القديمة"؟ ورغم توسلاته الى كبير الموظفين ، بأنه يعاني من ألم ، وعليه أن يبلغ الرئيس ، بأنه سوف يعمل ، وعليه أن يرأف بوالديه ... قال ذلك بعد أن فكر كيف ستكون حالتهم بعد فصله من عمله .... ولكنه تغير كليا حين أصبح مسخا . هل فهمت كلمة من هذا ؟ كذلك كان كبير الموظفين يتساءل : لا ريب في أنه ليس من المعقول أن يحاول خداعنا ص ٢٥) وفي مكان آخر من نفس الصفحة ... ان ذلك لم يكن صوتا بشريا ، ويصل الاغتراب قمته بين ـ سامسا ـ وكبير الموظفين ، حين يحاول ـ كافكا ـ أن يخبرنا أن العامل كيفما كانت مهنته في المجتمع الرأسمالي عليه أن يتملق من هم أكبر مرتبة منه ، حتى يقوى مكانه ، حين حدوث أقل مصيبة

له . . . بل التملق . . . صفة أساسية من صفات المجتمع الرأسمالي . . . لندقق فيها بقوله - سامسا - لكبير الموظفين وقد رأيت أن المناسب ، ايراد ما قاله أساسيا رغم طوله نسبيا : أنا عازم في اخلاص على خدمة الرئيس ، وأنت تعرف ذلك معرفة جيدة جدا ، والى هذا يتعين علي أن أكفل الرزق لأبوي ولأختي . أنا أعاني محنة خطيرة ، ولكني سوف أتغلب عليها ، لاتزد وضعي سوءا على سوء . انتصر لي في المؤسسة . المترحلون التجاريون ليسوا شعبيين هنا . أنا أعرف ذلك . . . القوم يحسبون ان هؤلاء المترحلين يكسبون أكياسا من المال ، ويقضون وقتا طيبا ليس غير . تحامل ليس ثمة سبب خاص لاعادة النظر فيه . أما أنت ، يا سيدي ، فان لك نظرة في الأشياء أكثر حصافة من نظرات سائر رجال الشركة . أجل ، ودعني أقول لك ، بيني وبينك ، ان نظرتك أكثر حصافة من نظرة الرئيس نفسه ، الذي يجيز لأحكامه - بوصفه صاحب الشركة - أن تنجرف في يسر ضده واحد من مستخدميه ص ٣١) لكن التفاهم لم يعد موجودا بينه وبين كبير الموظفين وغيره ، لأنه منذ اعلانه ترك عالمهم ، أصبح مغتربا عنهم ، وكذلك قد أصبحوا ، غرباء عنه . . . . بل ان ما تفوه به - سامسا - أذهل كبير الموظفين ، وابتعد عنه (وما أن وجد نفسه في الرواق حتى بسط ذراعه اليمنى ، أمامه ، نحو السلم وكأنما كانت ثمة قوة خارقة تنتظر أن تنقذه . ص ٣٢) اذاً الاغتراب لا يتعلق هنا فقط بعدم التفاهم ، بل النفور والكراهية . . . ان كل أنواع الاغتراب مصاب بها - غريغور - سامسا المسخ - الجنون والتشوه والغرابة والبله . . . بل بات مصدر لعنة بالنسبة لأسرته . . فأمه تنفر من منظره ، وأبوه يركله ولا يطيق رؤيته ، وأخته تطالب أبويها بالتخلص منه ، والمستأجرون يطالبونهم بكل الأضرار التي سببها - غريغور - لقد حاول أن يفهم أباه بما حصل له ، لكن الوالد لم يأبه به ، وخاصة بعد فرار كبير الموظفين ، بل حاول - بنفاد صبر - ردعه ، لاجباره على الرجوع الى غرفته ، لقد كان واعيا لكل شيء ، لكنهم هم لم يفهموه وهذا اللاتفاهم أفزعه ، ولم يجرؤ بسهولة على الالتفات والتوجه نحو غرفته ، (وفي كل لحظة كان من الجائز أن تنقض العصا التي في يد أبيه بضربة قاضية على ظهره أو على رأسه . ص ٣٦) انه لا يريد بهم شرا أو ضررا ، كان من اللازم أن يحدث ما حدث ، أن يصحو - غريغور - سامسا - من واقعه النتن ويعلم الآخرين بذلك ، لكنهم فقدوا مفاتيح الصحو والوعي . . . ان اغترابه لم يعد يطاق ، لقد فقد كل ذرة من انسانيته ، وما تشوهه الا تعبير عن خضوعه لعالم لا عقلاني ، استطاع - كافكا - أن يظهر لنا آثاره الضارة والمفزعة ، حين حول بطله الى مسخ - نتيجة امتصاصه من قبل الرئيس - لقد قال في ذات نفسه بعد فرار كبير الموظفين ، واعلان الأب لغضبته عليه (أي حياة هادئة كانت أسرتنا تحياها ص ٤١) ان هذه العبارة التي تدخل في اطار الماضي توضح جو أسرته ، ولكن حين فقد كل قيمة من قيمه الانسانية ، أي بمعنى آخر حين أصبح مغتربا عن كل شيء تغير كل شيء ، وبقي هكذا حتى أصبح في طيات العدم ، وعاد كل شيء الى ما هو عليه سابقا . . . ان رواية - المسخ - هي رواية الاغتراب . . . الاغتراب الذي يفرزه المجتمع الرأسمالي . . . غريغور - التاجر البسيط في مؤسسة تمثل مجتمعا بأكمله لم يكن الا معادلا للمال - في لحظة ما يعي أنه لا شيء ، عبارة عن مسخ - وهو يموت من الجوع . ان الجوع يرمز هنا الى نفوره من كل ما يرتبط بالمؤسسة ومنتجاتها ، وتمرده عليها - وموته يعني هروبه من عالم المؤسسة ، هو لكي يرتاح من عذاباته التي تسببها له هيمنة المؤسسة الرأسمالية ، وهنا هو الرابح ، انه يموت - فنيا - لكي يسترجع انسانيته ، ويخسر مؤسسته بأكملها بكل موظفيها والمرتبطين بها ،

ما دامت هي تمارس التشويه والتدمير للقيم الانسانية ، وهم لكي يرتاحوا من ـ مسوخيته ـ وتمرده ـ ويغرقوا في لامعقوليتهم وعالمهم النتن ، ويخضعوا باستمرار لهيمنة المؤسسة ـ وهم هنا خاسرون ـ انها حياة الغريزة فقط . . . نعم ان ـ كافكا ـ يظهر لنا بطله وحيدا منعزلا عن الآخرين ، مواجها لهم ، معبرا لهم عن كرهه لعالمهم في معظم أعماله ، وهذه النقطة ترتبط بحياته الى حد بعيد ، وبؤسه ويأسه من كل ما يحيط به . .

واذا كان ـ كلام ـ (شيربينا) صحيحا فيما يتعلق بوضع الانسان في نتاج كافكا وهو (أن الانسان يبرز من خلال مؤلفات كافكا كشيء وكمادة في ارادة لا يمكن ادراكها أو فهمها لشيء ـ شامل ما . والانسان في مؤلفاته لا ينشط ولا يفعل بل « يفعل » به ويحرك[98] وهو ما نوافق عليه ، ولكن قد نجد العذر لذلك . . . انطلاقا من حياة كافكا ـ الخاصة المليئة بالضغوط المتنوعة ، مما أدى ذلك الى تعميته عن رؤية كل ما يحيط به بشكل واضح ، لقد اعتبر كل شيء خاضعا لقانون صارم لا فكاك منه ـ وكأن الانسان في حاله وفي منظوره مقيد ، وكما الحيوان المقيد بغريزته والطبيعة بقانون الجاذبية ، وهكذا الانسان مقيد بقوى اجتماعية قادرة على سحقه ، وهي نفسها نابعة من هيمنة ـ المؤسسة الرأسمالية ـ ولم ير أبعد من ذلك ، وربما تمثل مرحلة معينة وليست خالدة ، فكما أوجدت نفسها سوف تنهار بنفسها . . . لقد أعلن انطلاقا من تجربته ، وحياته القاسية عن سلطة المصالح الرأسمالية وأصابعها الخفية في أكثر من مكان (أعتقد أن عصبة الأمم ليست سوى قناع لأرض جديدة للمعركة ، فالحرب مستمرة ولكنها تستخدم حاليا وسائل أخرى . لقد أحلوا مصارف التجار محل الفرق العسكرية . واستقرت الطاقة النضالية للمال في مكان الطاقة الحربية الكامنة في الصناعات . وعصبة الأمم ليست عصبة للشعوب بل مراكز للمناورات وللتفاعل بين مختلف المصالح)[99] انه يملك هنا بعد نظر ، ولكنه لم يكن مبصرا للقوى الأخرى التي تنهض في وجه هذه المصالح الرأسمالية ، وهي تمثل يقظة الشعوب محبة السلام . . . . لقد كان مترددا متذبذبا طوال حياته بين التفاؤل والتشاؤم (ان الاشارة الأولى لبداية المعرفة هي الرغبة في الموت . فهذه الحياة لا تحتمل ، والحياة الأخرى ليست في متناول يدنا ، ولذا فاننا لا نخجل من رغبتنا في الموت . . .)[100] ان صورة ـ المسخ ـ تشبه في بعض نواحيها ـ وعيها للقوى اللاعقلانية في المجتمع تشبه حياة كافكا . . . باختصار ان الاغتراب شامل ، يتغلغل في كل ثنايا ـ المسخ ـ . . وهو يدعونا الى أن نعلم ذلك ، ما دام الآخرون لا يفهمونه ، يدعونا الى فهمه والدراية بأسباب مسوخيته ـ قبل أن يسلموه الى ـ صندوق القمامة .

ـ كيف يمكن الحكم على المسخ الكافكاوي ؟

ثمة سؤال أساسي يواجهنا ، يتعلق بـ ـ المسخ ـ ألا وهو : ما هي القيمة الواقعية التي يمكن أن نعطيها لعمل ـ كافكا ـ هذا ؟ لقد حاول ـ كافكا ـ أن ينقل الينا حقائق كثيرة ، تتعلق بعصره من خلال ـ مسخه ـ غريغور ـ سامسا ـ بعبارة أخرى : حاول أن يعطينا

(٩٨) شيربينا في : الاغتراب والأدب المعاصر ـ في دراسات في الأدب والمسرح ـ ص ٣٠ .

(٩٩) يانوش : أحاديث مع كافكا ـ ص ١١٧ ـ نقلاً عن ـ واقعية بلا ضفاف ـ ص ١٩٥ .

(١٠٠) كافكا : تأملات حول الخطيئة والألم والأمل ـ ص ٣٨ ـ نقلاً عن واقعية بلا ضفاف ـ ص ١٩٢ .

صورة شاملة عن الاغتراب الذي يعيشه انسان عصره : سامسا ـ مغترب عن كل شيء ، ولكنه فتح ثغرة في حصار اغترابه لحظة استرداده لوعيه ، ومن هذه الثغرة تغلغلنا الى عوالم الآخرين ، واشكال اغترابهم : أسرته ـ المغتربة عن كل ما يتعلق بعوالمها الداخلية والخارجية . . . كبير الموظفين التابع للرئيس ـ أي المغترب عن ذاته ، لأنها ليست ملكه ، بل لرئيسه ، الرئيس المغترب عن الجميع بسبب حالة النفور والكراهية الموجودة بينه وبينهم . . . لقد كتب كامو في كتابه الصيف LEla (اليأس الحقيقي معناه الموت . . . أو القبر . . . أو الهوة السحيقة مالها من قرار)(١٠١) واليأس لديه مدفون في قلب الحياة ، فليس ثمة جدوى فيها . . . وروايته الطاعون lapeste تعبير عن الشر الكامن في العالم والذي لا يمكن اقتلاع جذوره ، وكذلك رواية ـ هرمان ملفيل ـ موبي ديك Moby Dick تصوير للصراع القائم بين الانسان والطبيعة ، وفي مواجهته للشر وكذلك رواية ـ سارتر ـ الغثيان Lanausee تصوير للقلق الكامن في نفس الانسان ، نتيجة للاحباطات التي تصيبه ، ولكن هذا يظهر نتيجة قراءة عابرة لهذه الروايات التي ذكرناها ـ أما القراءة المعمقة ، فتكشف لنا أسسها الواقعية التي تقوم عليها . . . فوراء الشر الكامن في العالم ، والمحلق فوقه ، والقلق الانساني ، تكمن مرتكزات وجيهة لكل ما ذكرناه أي هيمنة المؤسسات الرأسمالية وتشويهها لحرية الانسان ، الصفة الأساسية لاعتباره مسؤولا عما يقوم به ، ومحاصرته بالواجبات التي لم تعد واجبات ، بل أوامر في صيغة (افعل هذا) أو ذاك لا كما ترغب ، بل كما يرغب الآخرون أصحاب هذه المؤسسات . . . .) وربما وجدنا جذورا مشابهة لذلك في أعمال ـ كافكا ـ ومثالا على ذلك ـ المسخ ـ ولكن ما يمتاز به ـ كافكا ـ عن هؤلاء ، هو تصويره الدقيق للطابع القدري الملتصق على جبين الانسان في المجتمع الرأسمالي ، وتفضيله الموت لأبطاله على حياة مزيفة ، ولهذا لا نرى في ـ كافكا ـ جزعه من الموت Horreurde Mourir ـ كما نرى هذه لدى كتاب الوجودية بل نرى بالعكس ، غيرته على الحياة Jalousiedevivre وتمسكه بها . . . واعلانه الموت لمعظم أبطاله ، هو تعبير عن سخطه تجاه ما يجري من تشويه وتدمير للحياة . الواقعية اذا فبطله في ـ المسخ ـ ربما كان يعاني من ـ حالة حصار LEtatde-siege ـ وهي مولود رأسمالي ، وما موته الا تعبير عن احتجاجه على هذه الحالة ورفضه للحياة المفروضة في لون معين ـ عليه أن يعيشها وربما وجدنا فيه صفة أساسية من صفات الانسان المتمرد LHomme Revolte . . . فهو يقول ـ لا ـ لكل من يريد مصادرة حريته ـ على حد زعم ـ البير كامو ـ ولكنه هنا لا يقول ـ لا ـ علانية وانما يرينا من خلال معاناته وحتى نهايته أنه يستخدم ـ لا ـ طويلة ـ في فضح من حاول تذويبه في تلك المعاناة . . . وختاما نستطيع أن نقول ما يلي :

١ ـ غريغور ـ سامسا ـ لا يمثل فردا معينا مجردا من كل زمان ومكان ـ وانما فردا نموذجيا يعيش في زمان ومكان معينين . . . هو زمان سطوع نجم الرأسمالية الى حد كبير ـ ومكان هيمنة المؤسسات الرأسمالية وافتراسها لكل القوى الانسانية ، دون رحمة .

٢ ـ لا يمثل ـ غريغور سامسا ـ صورة للانسان الوجودي المحاصر بالقلق . . . فالوجودية تعميم ـ أما غريغور ـ سامسا ـ فهو نموذج ـ وتحديد ، يتعلق بمجتمع محدد ـ أشرنا اليه أعلاه .

---

(١٠١) نقلا عن ـ جون كروكشانك : البير كامي وأدب التمرد ـ ترجمة : جلال العشري ـ منشورات الوطن العربي ـ دون تاريخ ـ ص ١٩ .

٣ - يعكس - غريغور سامسا - جزءا من حياة - مبتكرة - كافكا - بما يتعرض له من قمع وحصار وضغوط وتعنيف ويعطي تفسيرا لما كان يرمي اليه - الكاتب - من رفضه - لمجتمعه - بمؤسساته الكابوسية .

٤ - يقدم - كافكا - من خلال - روايته - بانوراما كاملة - حول لا عقلانية المجتمع الرأسمالي ، والحدود الفاصلة بصورة قدرية بين فرد وآخر ، والتي لا يمكن تجاوزها .

٥ - كافكا - في روايته لا يدمر - العالم العفن من حوله - من خلال - غريغور سامسا - ليبني عالما آخر - وانما يدمر فقط ، ولم يكن يمتلك رؤى نفاذة ليحدد العالم البديل . .

٦ - كافكا - من خلال بطله - ينقد - الذين سببوا له هذه المصيبة بصورة لاذعة ، انه يمارس - ضدية تجاههم - أما مع من يكون - تحديدا فهذا مالا يظهره . .

٧ - يظهر لنا - كافكا - أن العالم الذي يحيط - بغريغور سامسا - نتن ولاواقعي ولا يمكن أن يستمر ، ولهذا فهو يبشرنا بسقوطه لا محالة ، ما دام لا يدرك بذور فنائه .

٨ - المسخ - رواية انسانية - تجسد وتؤرخ لحياة الانسان في مرحلة معينة وأسباب تشوهه أي ما يمكن أن نقوله عن كافكا - هو : أنه كاتب انساني يكره الظلم والاضطهاد وأن - الاستغلال ، غالبا ما يؤدي الى اغتراب يدمر كل القيم الانسانية . أليس من الواجب اذا الترحيب بهذا الكاتب الانسان ؟

***

جوناثان سويفت

وصوت العقل المجنون

في

« اقتراح متواضع

للحيلولة دون أن يصبح أطفال الفقراء في ايرلندا عبئا على ذويهم ولجعلهم أعضاء نافعين في المجتمع »

ترجمة وتعليق أميرة حسن نويرة

مدرسة بقسم اللغة الانجليزية

كلية الآداب جامعة الاسكندرية

إنه لمما يثير الكآبة في نفوس السائرين خلال هذه المدينة العظيمة[1] ، أو المسافرين في الريف ، أن يجدوا الشوارع والطرقات ، ومداخل العشش والأكشاك ، تعج بأناث يتسولن وقد جررن في أعقابهن ثلاثة .. أربعة ... أو ستة أطفال ، جميعهم يرتدون أسمالا بالية ، ويلحون في طلب الصدقة من كل عابر . وبدلا من البحث عن طريقة شريفة للعيش تجد تلك الأمهات أنفسهن وقد اضطررن الى قضاء الوقت كله سعيا وراء إطعام أطفالهن البؤساء . وعندما يشب هؤلاء الأطفال يصبحون لصوصا لعدم وجود عمل لهم أو يغادرون بلادهم الغالية ليقاتلوا في صفوف المطالب بالعرش في اسبانيا[2] أو يبيعون أنفسهم لتجار الرقيق في جزر الباربادوس[3] .

وأنا أعتقد أن أحدا لا يخالفني الرأي في أن العدد الهائل من الأطفال على سواعد الأمهات وعلى ظهورهن ، أو في أعقابهن (وفي كثير من الأحيان في أعقاب آبائهم) هؤلاء الأطفال ليمثلون ضررا بليغا تتفاقم بسببه حالة البلاد سوءا . ولهذا فإن من يجد وسيلة عادلة ، وطريقة رخيصة وسهلة ، لكي يصبح هؤلاء الأطفال أعضاء نافعين في المجتمع ، فهو يستحق الكثير من الثناء ، بل انه لجدير بأن يشيد له تمثال بوصفه منقذ الأمة .

وغرضي من وراء هذا المشروع ليس مقصورا بحال من الأحوال على أطفال أولئك الذين يمتهنون التسول .

يعد جوناثان سويفت Jonathan Swift (١٦٦٧ - ١٧٤٥) واحدا من أعظم الكتاب الساخرين في القرن الثامن عشر إن لم يكن من أعظمهم في كل العصور . ومقاله « اقتراح متواضع » والذي نشر في عام ١٧٢٩ يعتبر مثالا حيا لقدرته الفائقة على التعبير الساخر . وعلى استخدام السخرية ليس فقط لتوضيح وجهة نظره بطريقة قوية وشائقة بل أيضا كسلاح يهاجم به النظام الاجتماعي الواقع على الفقراء من أبناء وطنه .

وفيما يلي ترجمة هذا المقال . . .

* A Modest Proposal for preventing the children of poor people from being a Burthen to their Parents or the Country, and for making them Beneficial to the Public.

(١) مدينة دبلن

(٢) جيمس الثاني

(٣) كانت جزر الباربادوس مركزا هاما لبيع الرقيق في أواخر القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر . انظر

G.M. Trevelyan, English Social History (Harmondsworth,1967),P.226.

ان هذا المشروع يرمي الى ما هو أبعد وأوسع ولسوف يشمل جميع الأطفال عند سن معينة ، والذين لا تزيد قدرة آبائهم على اعالتهم عن قدرة أولئك الذين نسبغ عليهم صدقاتنا في الطرقات .

أما من ناحيتي فلقد أمعنت الفكر لسنين عديدة في هذا الموضوع الهام ووازنت بدقة وتعقل المشروعات المختلفة التي تقدم بها الآخرون ، ووجدت أنهم قد أخطأوا الى حد كبير في حساباتهم . حقا ان المولود الذي وضعته الأم لتوها يمكن أن يتغذى بلبنها لمدة سنة شمسية دون حاجة كبيرة الى طعام آخر ، وهذا لن يتكلف بحال من الأحوال أكثر من شلنين اثنين ، ولا شك أنها تستطيع الحصول على هذين الشلنين أو على أشياء بقيمتها من وظيفتها المشروعة ألا وهي التسول ، وأنا أقترح عند العام الأول بالذات من حياة هؤلاء الأطفال أن أوفر لهم الحماية بحيث لا يصبحون عبئا على آبائهم أو أهل حيهم ، ولا يقضون حياتهم يعانون من نقص الغذاء والكساء ، بل على النقيض من ذلك فإنهم سيساهمون في إطعام الآلاف وكسائهم .

وفضلا عن ذلك فهناك فائدة أخرى لاقتراحي هذا ، وهو أنه سيحول دون اجهاض النسوة بمحض ارادتهن ، ودون تلك العادة الشنعاء التي ترتكبها النسوة في قتل أطفالهن غير الشرعيين وهي عادة ـ وأسفاه ـ واسعة الانتشار بيننا ، واني لأشك انهن يضحين بأطفالهن البؤساء الأبرياء خشية الفقر لا العار وهذا كفيل بأن يثير الدموع ويحرك الشفقة في صدور أكثر الناس غلظة وقسوة .

ان تعداد ايرلندا يصل الى ما يقرب من مليون ونصف نسمة وربما كان من بين هؤلاء مائتا ألف تقريبا لهم زوجات منجبات ويطرح ثلاثين ألفا من هذا العدد ـ أي عدد القادرين على رعاية ذريتهم ، وان كنت أشك أن هناك مثل هذا العدد الكبير في الظروف الراهنة ، ولكن بفرض أن هذا الرقم صحيح فيتبقى عدد مائة وسبعين ألف امرأة ولود ، ويطرح خمسين ألفا ، وهو عدد اللاتي يجهضن عن غير قصد ، أو يفقدن أطفالهن في حادث أو بسبب المرض خلال عام واحد فيتبقى من هؤلاء مائة وعشرون ألف طفل يولدون لآباء فقراء كل عام ، والسؤال الذي يفرض نفسه هنا هو كيف يمكن تربية ورعاية هذا العدد من الأطفال ؟ وهذا شيء كما ذكرت سالفا يعد مستحيلا في الظروف الحالية وبالطرق التي تم اقتراحها حتى لحظتنا هذه . فنحن ليس بوسعنا أن نوفر لهم أشغالا في الحرف اليدوية أو في الزراعة ، حيث أننا لا نبني البيوت (أعني في الريف) ولا نفلح الأرض . وليس بوسعهم أن يجدوا وسيلة للرزق عن طريق السرقة حتى يصلوا الى السادسة من العمر على الأقل ، الا اذا كانوا يتمتعون بمهارة طبيعية نادرة ، ومع ذلك فأنا أعترف بأنهم يتعلمون مبادىء الحرفة قبل ذلك بكثير ، الا أن سيدا عظيما من مقاطعة كافان قد أخبرني أنه خلال تلك الفترة لا يمكن اعتبارهم الا تحت التمرين وقد أكد لي وهو يحتج بشدة أنه لم يصادف أكثر من حالة أو حالتين قبل سن السادسة ، حتى في هذه الأجزاء من المملكة التي تشتهر بسرعة التفوق ، في هذا اللون من الفنون .

لقد أكد لي تجارنا أن الفتى أو الفتاة قبل سن الثانية عشرة سلعة غير رائجة ، فعند هذا السن لن تزيد قيمة الواحد منهم عند المقايضة عن ثلاثة جنيهات وثمن الجنيه بأي حال من الأحوال وهذا لن يفيد الآباء أو الدولة ، حيث ان قيمة التغذية والكساء تفوق ذلك بأربعة أضعاف على الأقل .

ولهذا فانه يشرفني أن أقدم بكل تواضع خلاصة أفكاري وأتمنى ألا يجد فيها أحد ما يوجب الاعتراض .

لقد أكد لي أمريكي عنك من معارفي في لندن أن الطفل الصغير اذا كان معافى البدن مكتمل الغذاء ، فهو يصلح عندما يتم عامه الأول لكي يكون غذاء لذيذ

الطعم ، مغليا وصحيا سواء طبخ أو حمر أو شوي أو سلق ، ولا يساورني أدنى شك في أنه سيحول طبق اللحم المتبل أو حق اللحم المفروم المحمر الى أكلة راقية وشهية .

ولهذا فاني بمنتهى التواضع أضع تحت نظر الرأي العام الاقتراح التالي وهو : من بين المائة والعشرين ألف طفل الذين أحصيناهم سابقا يخصص عشرون ألفا للتناسل ، على أن يكون ربع هذا العدد فقط من الذكور ، وهي نسبة أكبر مما نسمح به للأغنام أو الماشية السوداء أو الخنازير والسبب في هذا هو : حيث أن من النادر أن يكون هؤلاء الأطفال ثمرة زواج شرعي (فهؤلاء الهمجيون بيننا لا يأبهون كثيرا بالزواج) فإن ذكرا واحدا سيكون كافيا لأربع اناث . أما المائة ألف طفل الباقون فيمكن عند اتمامهم العام الأول أن يعرضوا للبيع على ذوي الجاه والمال في جميع أرجاء المملكة . وينبغي أن تنصح كل أم بأن تترك وليدها يرضع حتى الكفاية في الشهر الأخير ، فمن شأن هذا أن يجعله ممتلىء الجسم ، كامل الدسم ، يليق بأفخر الموائد . ان كل طفل يمكن أن يكفي لعمل نوعين من الأطعمة عند استضافة بعض الاصدقاء ، أما عندما تتناول الأسرة عشاءها بمفردها فان الربع الأمامي أو الربع الخلفي يكفي وحده لعمل وجبة لا بأس بها . واذا أضيف له قليل من الملح والفلفل فهو يصبح حتى في اليوم الرابع وجبة شهية وخاصة في فصل الشتاء .

ولقد اعتمدت في حساباتي على أن الطفل المولود يزيد حوالي اثني عشر رطلا ، وفي خلال عام شمسي واحد فإن وزنه يزيد الى ثمانية وعشرين رطلا اذا كان يرضع جيدا .

وأنا أعترف أن هذا النوع من الأطعمة سيكون غالي الثمن بعض الشيء ولكنه لهذا السبب سيكون ملائما تماما لذوي الأملاك ، فحيث انهم قد التهموا معظم الآباء فلا شك أن لهم أكبر الحق في الأطفال .

ان موسم لحم الأطفال يستمر طوال العام ، ولكنه يكون أكثر وفرة في شهر مارس ، ولفترة قصيرة قبله وبعده ، فكما أخبرنا مؤلف رصين (وهو طبيب فرنسي مشهور) أن السمك يعتبر وجبة أساسية في يوم عيد الفصح بالبلدان الكاثوليكية ولهذا فإن أكبر موسم لانجاب الأطفال يحل بعد هذا العيد بتسعة أشهر ، وبحساب عام كامل من هذا العيد ستمتلىء الأسواق بهذا اللحم ولأن عدد الأطفال الكاثوليك يمثل على الأقل نسبة ثلاثة الى واحد في هذه المملكة لذا سيكون لاقتراحي ميزة أخرى تتمثل في اقلال عدد الأطفال الكاثوليك بيننا .

لقد حسبت تكاليف اعالة الطفل الرضيع المتسول (وفي قائمة واحدة يندرج معهم أطفال كل المقيمين في الأكواخ والعمال وأربعة أخماس المزارعين) ووجدتها تصل حوالي شلنين اثنين في العام بما في ذلك تكلفة الأسمال ، وأنا أعتقد أنه لن يوجد سيد من ذوي الجاه يأسف لدفع عشرة شلنات مقابل لحم طفل ممتلىء ، وكما سبق أن ذكرت فالطفل يكفي لعمل أربع وجبات من اللحم الممتاز الغني بالقيمة الغذائية سواء كان هذا عند دعوته لصديق عزيز أو عند تناوله الطعام مع أسرته . هكذا يتعلم السيد المرموق كيف يصبح مالكا طيبا ، وكيف يصبح محبوبا من مستأجريه ، حيث ان كل أم ستحصل على ثمانية شلنات من الربح الخالص ، مما يساعدها على العمل حتى تنتج طفلا آخر .

أما هؤلاء المدبرون في الانفاق (ولا شك أن الوقت الراهن يتطلب ذلك) فيمكن أن يسلخوا الجثة ، ويستخدموا الجلد بعد معالجته في عمل قفازات رائعة للسيدات وأحذية صيفية للرجال المترفين .

أما بالنسبة لمدينة دبلن مدينتنا فيمكن تخصيص بعض السلخانات بها من أجل هذا الغرض على أن تكون هذه في مناطق ملائمة . ولا شك أن الجزارين سيكونون حتما

متوفرين ، وعلى الرغم من هذا فأنا أفضل شراء الأطفال أحياء ثم طبخهم بعد الذبح مباشرة كما تفعل مع الخنازير المحمرة .

بينما كنت أتجاذب أطراف الحديث مع انسان فاضل يكن الحب الصادق لأمته ، وتبعث فضائله في نفسي كل الاحترام ، تقدم هذا الانسان باقتراح لتعديل مشروعي هذا وتحسينه ، فقد قال ان العديدين من ذوي الجاه قد قضوا تماما على الغزلان ، ولهذا فبإمكانهم الاستعاضة عن لحم الصيد هذا بلحم الفتيان والفتيات بين الرابعة عشرة والثانية عشرة من العمر ، حيث أن عددا كبيرا من هؤلاء يوشك أن يموت جوعا من قلة العمل والاهتمام ، فآباؤهم ـ اذا كانوا على قيد الحياة ـ أو أقرب أقربائهم يسعون للتخلص منهم . وأنا ، ومع احترامي العميق الذي أكنه لهذا الصديق الممتاز والوطني الصادق ، فلا أستطيع أن أشاركه شعوره كلية . فبالنسبة للذكور لقد أكد لي أمريكي من معارفي وذلك عن خبرات سابقة بأن لحمهم عادة ما يكون صلبا لا دسم فيه ، شأنهم في ذلك شأن أولاد المدارس لدينا وذلك بسبب الألعاب الرياضية المتواصلة ، كما أكد أن طعمهم غير مستساغ وتسمينهم لن يغطي التكلفة أما بالنسبة للاناث فاني أعتقد ـ بكل خضوع ـ بأن في هذا خسارة أكيدة للمجتمع ، حيث أنهن سرعان ما يصبحن أنفسهن قادرات على الانجاب ، وفضلا عن ذلك فليس من المستبعد أن يهاجم بعض المدققين في الأمور هذا العمل (بدون حق في الواقع) بحجة أنه يقترب كثيرا من الوحشية وأنا أعترف بأن الوحشية كانت دائما تمثل أقوى اعتراض على أي مشروع مهما صدقت النية من ورائه .

ولكن كتبرير لموقف صديقي هذا ، فلقد اعترف لي بأنه توصل الى هذا المشروع عن طريق ما قاله له « سالما نازار » الشهير ، وهو واحد من مواطني جزيرة فرموزا والذي أتى منها الى لندن منذ أكثر من عشرين عاما ، وخلال حديث له مع صديقي قال له بأنه عندما يحكم بالاعدام على شاب أو شابة في بلاده فإن الجلاد يبيع الجثة الى أولي الجاه كطعام فريد لا يباري ، كما ذكر له أنه عندما كان يعيش هناك بيعت جثة فتاة ممتلئة في الخامسة عشرة كانت قد صلبت لمحاولتها دس السم للامبراطور ، بيعت الى رئيس وزراء جلالة الامبراطور والى كبراء البلاط في قطع صغيرة مقابل أربعمائة كراون . وأنا لا أنكر أنه يمكننا استخدام العديد من الفتيات الصغيرات الممتلئات في مدينتنا هذه لنفس هذا الغرض ، فهؤلاء الفتيات لا يمتلكن خردلة ، ومع هذا فهن لا يتحركن خارج منازلهن بدون عربة ، ويترددن على المسارح والحفلات مرتديات الملابس المستوردة التي لا يدفعن أنفسهن ثمنها . فالبلاد لن تخسر شيئا لو أننا طبقنا هذا الاقتراح .

ان بعض القاطنين بيننا يساورهم قلق شديد بسبب العدد الهائل من العجائز والمسنين والمرضى وذوي العاهات من الفقراء ، ولهذا فقد دعيت الى التفكير في وسيلة يمكن عن طريقها التخفيف من وطأة هذا العبء الثقيل الواقع على عاتق الأمة ، والحق أنني لا ألقي لهذا الشأن بالا حيث أنه من المعروف أن هؤلاء يموتون ويتعفنون كل يوم بسبب البرد والجوع والقذارة والحشرات ، وليس من المعقول أن نتوقع معدلا أسرع من ذلك ، أما حالة العمال الأصغر سنا فهي أيضا لا تدعو الى التفاؤل ، فهم لا يجدون العمل ولهذا فهم يذوون بسبب قلة الغذاء بل انه اذا حدث واستدعوا بطريق الصدفة للقيام بعمل ما فإن القوة اللازمة لتنفيذه تعوزهم وبهذا تسعد البلاد كما يسعدون هم بالتخلص من هذا الوبال المنتظر .

لقد حدت طويلا عما كنت بصدده ولهذا أعود مرة أخرى لموضوعي وأنا أعتقد أن مزايا الاقتراح الذي قدمته واضحة وكثيرة وعلى درجة كبيرة من الأهمية .

فأولا وكما أشرت سابقا فإن من شأنه أن يقلل عدد الكاثوليكيين الذين يغمرون البلاد كل عام فهم أكثر الناس توالدا كما أنهم ألد أعدائنا ، فهم يبقون في البلاد بهدف تسليمها الى المطالب بالعرش وعلى أمل أن يحظوا بفائدة من وراء تغيب الكثير من البروتستانتيين الطيبين الذين فضلوا مغادرة بلادهم عن البقاء بها ودفع الضرائب ضد ضمائرهم الى أساقفة انجليين .

وثانيا ، سيكون لدى المستأجرين من الفقراء شيء ذو قيمة يملكونه ويصلح قانونا كضمان للذين يساعدهم في تسديد الأجرة الى المالك ، هذا حيث ان المالك قد حجز على الغلال والماشية ، وبما أن المال شيء غير معروف لدى أولئك المؤجرين .

وثالثا ، بما أن تكلفة رعاية مائة ألف طفل فوق الستين من العمر لا يمكن أن تقل عن عشرة شلنات للرأس سنويا ، فيترتب على ذلك أن يزيد الدخل القومي بما يقدر بحوالي خمسين ألف جنيه سنويا هذا الى جانب الفائدة التي ستعود علينا من تقديم لون جديد من الأطعمة على موائد ذوي الجاه في المملكة ، أولئك فقط الذين يملكون من الذوق أرفعه ، وحيث أن البضاعة محلية تماما في نموها وتصنيعها فان الأموال ستمر بين أيدينا نحن ويكون الربح من نصيبنا .

رابعا ، وبجانب ما ستجنيه النساء الوالدات من ربح سنوي قد يصل الى ثمانية شلنات استرلينية مقابل بيع أطفالهن ، فهن سيتخلصن من مسئولية اعالة هؤلاء الأطفال بعد العام الأول من حياتهم .

خامسا ، ان من شأن هذا الطعام أيضا أن يجذب العديد من الرواد الى الحانات ، ولا شك أن لدى تجار النبيذ من الحكمة ما يدفعهم الى استخدام أفضل الطرق في طهيه ومن شأن هذا أيضا أن يحث جميع أولي الجاه الذين يفخرون بحسن تذوقهم للطعام على ارتياد هذه الحانات . والطاهي الماهر الذي يعرف كيف يرضي رواده لن يتردد في الانفاق بيذخ ارضاء لمشيئتهم .

سادسا ، سوف يكون هذا حافزا كبيرا للزواج ، فهو شيء تسعى كل الأمم العاقلة اما الى تشجيعه بالمكافآت أو الى الارغام عليه بالقوانين والجزاءات ، كما أنه سيزيد من رعاية الأمهات وحنانهن لأطفالهن حيث لن يعتريهن القلق على مصير أطفالهن الرضع البؤساء بعد أن ساعد الشعب كله بطريقة أو بأخرى في حصولهن على ربح سنوي بدلا من تحمل عبء الانفاق ومن غير المستبعد أن تجد النساء المتزوجات يتنافسن بصدق حول أيهن تستطيع احضار أسمن طفل الى السوق . كما سيزيد شغف الأزواج بزوجاتهم خلال فترة الحمل تماما مثلما يزيد اهتمامهم بالحصان أو البقرة أو الخنزير خلال نفس الفترة ، فيحرصون على تجنب ضربهن أو ركلهن (كما يحدث في كثير من الأحيان) خوفا من الاجهاض .

ويمكننا ذكر العديد من الفوائد الاخرى ، فعلى سبيل المثال سيرتفع ما نصدره من اللحم المعلب بمقدار بضعة آلاف رأس ، كما سيزيد انتشار لحم الخنازير ويتحسن في طهيه . وهو شيء نفتقر اليه كثيرا بسبب ما يحدث في أحيان عديدة على موائدنا من تدمير للخنازير وهي لا يمكن أن تقارن في المذاق أو الروعة بطفل في عامه الأول قد أحسن تسمينه ورعايته ، فلو أنه حمر بأكمله لجذب كل الأنظار في أي احتفال لدى حضرة العمدة أو أي مناسبة عامة ، ولكني لا أود ذكر كل هؤلاء حيث أنني حريص على الاختصار في الكلام .

وبافتراض أن في هذه المدينة ألف أسرة مستعدة للتعامل دائما في لحم الاطفال وأن هناك آخرين ربما استهلكوه في احتفالاتهم وخاصة في الأفراح وحفلات التعميد وطبقا لحساباتي هذه فإن مدينة دبلن وحدها سوف تستهلك حوالي عشرين ألف رأس ، أما بقية

المملكة (حيث سيباع فيها بثمن أقل بلا شك) فستهلك الثمانون ألفا الباقية .

لا أتخيل أن أحدا يستطيع أن يسوق اعتراضا واحدا على اقتراحي هذا الا اذا جادل البعض بأن عدد السكان سيتضاءل نتيجة لتنفيذه ، وهنا أعترف بأن ذلك كان واحدا من الأسباب الرئيسية التي حدت بي لتقديمه للعالم . وأود أن أنبه القارىء هنا أنني فكرت في هذا الاقتراح كدواء لمملكة واحدة وهي ايرلندا وليس لمملكة غيرها وجدت أو توجد أو ستوجد أبدا على ظهر الارض . ولا تدع اذن أحدا يكلمني عن الوسائل الاخرى : مثل فرض ضريبة قيمتها خمسة شلنات على الجنيه الواحد على الملاك الغائبين عن الارض ، أو الكف عن استخدام الملابس والأثاث المنزلي سوى ما نقوم نحن بزراعته وصناعته ، أو الرفض التام لكل تلك المواد والأدوات التي تزيد من ثراء الأجانب أو معالجة داء الكبرياء والغرور والكسل والميسر لدى نسائنا ، أو تشجيع اتجاه جديد نحو التقشف والحذر والاعتدال ، أو تعلم حب وطننا فنحن في هذا نختلف حتى عن أهالي اللا بلا ندر ومواطني توبينا مبو ، أو ترك خلافاتنا وانقساماتنا ولا نفعل مثلما فعل اليهود الذين كانوا يقاتلون بعضهم البعض في نفس اللحظة التي كان فيها العدو يستولي على مدينتهم أو أن نحرص قليلا على ألا نبيع بلادنا وضمائرنا بلا مقابل ، أو أن نعلم الملاك أن يكون لديهم ولو درجة واحدة من الرحمة نحو مؤاجريهم . أو أخيرا أن ندخل روح الشرف والمثابرة والمهارة في نفوس تجارنا فلا يسارعون للاتفاق معا على خداعنا وفرض ما يروق لهم من سعر وكمية وجودة علينا اذا اتخذ قرار بشراء البضائع المحلية فقط ، فهم وبالرغم من أنهم كثيرا ما استحثوا على ذلك لم يقدموا اقتراحا واحدا حول أسس التجارة الشريفة .

ولهذا فأنا أقول مرة أخرى : أرجو ألا يكلمني مخلوق عن وسائل مثل هذه أو غيرها الا اذا رأى أمامه بصيصا من أمل في وجود محاولات صادقة وجادة لوضعها موضع التنفيذ .

أما عن نفسي ، فبعد أن أعييت لسنين طويلة في تقديم اقتراحات خيالية لا طائل من ورائها وفقدت الأمل بعدها تماما في النجاح ، فلقد وقعت صدفة ولحسن الحظ على هذا الاقتراح وحيث أنه اقتراح جديد تماما فهو واقعي ثابت القدم ، وتنفيذه لا يكلفنا شيئا ولا يثير الكثير من المشاكل كما أنه في متناول أيدينا ، ولسنا عند تنفيذه في أدنى خطر لاغضاب انجلترا ، فهذا النوع من البضائع لن يمكن تصديره حيث ان اللحم سيكون أطرى من أن يحتمل البقاء طويلا في الملح ، وان كنت أستطيع ذكر اسم بلد من البلاد تسعد بالتهام أمتنا كلها بدونه .

وعلى أية حال فأنا لست متشددا في رأيي بالدرجة التي أرفض فيها أي اقتراح يقدمه لي ذوو الرأي والحكمة اذا ماثل اقتراحي في البراءة والرخص والسهولة والفعالية . ولكن قبل أن يتقدم أحد بمشروع يناقض مشروعي هذا أو يعلو عليه أرجو أن يمعن كاتبه أو كاتبوه التفكير في هاتين النقطتين .

أولا : كيف يمكن في الظروف الراهنة توفير الغذاء والكساء لمائة ألف فم وجسد عديمي النفع ؟

وثانيا : ان بهذه المملكة حوالي مليون مخلوق لهم شكل آدمي ، ولو أننا وضعنا غذاء هؤلاء المليون في كومة واحدة لوجدنا أن هذا يتركهم غارقين في ديون تصل الى مليوني جنيه استرليني ، هذا باضافة المتسولين المحترفين الى المزارعين والفلاحين والعمال وزوجاتهم وأطفالهم فهم جميعا متسولون في واقع الأمر . وأنا أتوجه الى أولئك السياسيين الذين يجدون غضاضة في مشروعي هذا أن يستجمعوا شجاعتهم ويسألوا آباء هؤلاء الصغار ان لم يتمنوا اليوم لو أنهم بيعوا كطعام في عامهم

الأول بالطريقة التي وصفتها . فلو كان هذا قد حدث لتفادوا ما لاقوه دائما من مآس عاشوها بسبب تعسف الملاك ، وعدم القدرة على دفع الايجار ، فلا مال لديهم ولا حرفة ، ولا قوت يغذيهم ولا مأوى أو ملبس يحميهم من قسوة الجو ، وأكثر من هذا وذاك التوقع الأكيد بأن أبناءهم سيعانون من مصائب مماثلة ان لم تكن أفدح .

وأنا أقرر بكل ما في قلبي من اخلاص أنه ليس لدي أدنى مصلحة شخصية في مساندتي لهذا الاقتراح وليس لدي من دافع سوى المصلحة العامة لوطني ، فهذه المصلحة تتحقق عن طريق تشجيع التجارة وحل مشاكل الطفولة ، والتخفيف عن الفقراء ، وتزويد الأغنياء بقليل من المتع ، ولست أملك طفلا واحدا أستطيع أن أكسب من ورائه ولو درهما واحدا فأصغر أولادي في التاسعة وزوجتي تخطت سن الانجاب .

تعليق :

ظهر الاقتراح « المتواضع » في عام ١٧٢٩ ، أي تسع سنوات بعد أن قدم سويفت للعالم في الرحلة الرابعة والأخيرة من كتابه رحلات جليفر Gullivers Travels تلك الصورة الساخرة القاسية للانسان ممثلا في المخلوق البشع الذي أسماه الياهو Yahoo فالياهو يشبه الانسان في مظهره الا أنه يتمتع بغريزة قوية للبقاء تبلغ في شدتها الى الحد الذي تجعل منه مثالا للأنانية والوحشية المجردتين . ولقد كانت صورة الياهو مسئولة الى حد كبير عن السمعة التي اكتسبها سويفت بأنه انسان يكره البشر . ولا غرو اذن أن نجد كاتبا مثل وليام تاكري William Thackeray بالرغم من اعترافه بالاعجاب برحلات جليفر وخاصة بعنصر الفكاهة فيها الا أنه ينصح القارىء ألا يقرأ الرحلة الرابعة بل ويناه تهيا عن قراءة تلك الصرخات الوحشية التي لا مغزى لها ولا تلك اللعنات الغاضبة الموجهة ضد الانسانية بل ويصف هذه الرحلة بأنها « قذرة الكلمات وقذرة الأفكار »[٤] ولا شك أن صورة الياهو تعبر تعبيرا صادقا عن رؤية سويفت للانسان كمخلوق هو أبعد ما يكون عن الكمال ، كما تنطوي هذه الصورة عن موقف يميل الى السوداوية ويقرب لليأس ولكن سوداوية سويفت ليست مطلقة فالكتاب كما أشار ارنست تيفسون لا يخلو من لمحات مضيئة ، والا فكيف يمكننا أن نفسر المعاملة الطيبة التي يلقاها جليفر على أيدي بعض البحارة الاوربيين الذين ينقذونه بعد أن هاجمه المجيبون برماحهم ؟[٥] ولكن صورة الياهو توضح جانبا هاما من شخصية سويفت ومن موقفه نحو الحياة وهو جانب يختلف عن التشاؤم الذي يعبر عنه كثيرا وان كان مرتبطا به ، وهذا الجانب هو ذلك الشعور الجارف بالغضب . فاذا كان سويفت سوداويا أو متشائما فهو يترجم هذا الى الغضب فهو غاضب من الانسان بسبب كل نقائصه وقصوره عن تحقيق الكمال ، وسويفت راعي كنيسة سان باتريك الانجيلية لا يمكنه أن ينسى أن الانسان يحمل فوق عاتقه وزر الخطيئة الأولى .

فالغضب إذن سمة واضحة في كتابات سويفت ، وإذا كان غضبه في جليفر هو غضب من الحالة الانسانية عامة فإننا نجده في الاقتراح المتواضع يحدد هذا الغضب ويضعه في قالب اجتماعي وليس ميتافيزيقيا كما فعل في رحلات جليفر .

« والاقتراح المتواضع » الذي نقدمه هنا كمثال لسخرية سويفت القاسية يموج بالغضب فالغضب هو أول ما نشعر به حالما تتضح لنا الرؤية وتتكشف أبعاد

(٤) ـ انظر
English Humourists of Eighteenth Century (London, 1851), quoted in Jonathan Swift, ed. Denis Donoghue (Harmondsworth, 1971), P. 117 .
(٥) انظر
Ernest Tuveson, Swift: The Dean as Satirist, in swift: A Collection Of Critical Essays, ed E. Tuveson (N.J., 1964), P. 108 .

السخرية ولكن غضب سويفت هنا ليس غضبا ناجا عن انفعال زائل أو لحظة ثورة مؤقتة بل هو غضب عقلي - إذا جاز لنا أن نستعمل هذا التعبير فهو غضب الانسان الذي نظر حوله وتأمل فلم يعجبه ما رأت عيناه ، وهو غضب ناتج عن اقتناع ، فلا عجب اذن أن تسود المقال نبرة تبدو - على الاقل في ظاهرها - هادئة خالية من العاطفة .

وغضب سويفت في هذا المقال ينصب على الكثيرين : على ذوي الأملاك الغائبين عن أرضهم absentee landlords غير محتملين مسئولياتهم نحو الأرض أو نحو مستأجريها . . . . على الأثرياء العاملين الذين ينفقون أموالا طائلة في شراء البضائع الأجنبية لا مبالين بنتائج هذا على وطنهم على الانجليز الذين يستعمرون ايرلندا : على كل هذا من الكاثوليكيين والبروتستانتيين بسبب خلافاتهم وتفرق كلمتهم ، كما ينصب أيضا على الفقراء ذاتهم لاستكانتهم لوضعهم المهين ، فكل هؤلاء قد تسببوا بطريقة أو بأخرى في أن تصل البلاد الى ما آلت اليه من فقر وضعه وبؤس .

والفقرات الثماني الأولى من « الاقتراح » تتسم بعقل واتزان ظاهرين ، فصاحب الاقتراح - وهو يختلف تماما عن سويفت ولا يمكننا أن نخلط بينهما أو نعتبرهما شخصية واحدة - يطرح المشكلة التي تواجهها بلاده في تعقل واع مدرك ، تعقل الانسان المسئول الحريص على المصلحة العامة لأمته وهو فضلا عن ذلك انسان ذو حس رقيق وشعور مرهف ، انسان يتأثر ويتألم لمرأى البؤس والتعاسة ويستنكر الاجهاض بوصفه عملية قتل وحشية تقوم بها الأمهات ضد أطفالهن خشية الفقر .

ولكننا سرعان ما نكتشف أبعاد هذا الاقتراح ، فصاحبه يعرض فكرة ذبح الأطفال الرضع من أبناء الفقراء عند اتمامهم العام الأول لكي يقدموا كطعام فاخر للأغنياء . ويجادل صاحب الاقتراح بأن تلك هي أفضل وسيلة يتجنب بها هؤلاء الأطفال آلام الحياة وما ينتظرهم بها من فقر ومهانة ومن ناحية أخرى فهي وسيلة تجعل من هؤلاء الأطفال أعضاء نافعين في المجتمع كما أنها تخفف من العبء الواقع على كاهل آبائهم الفقراء .

وسخرية سويفت كما يقول الناقد المعروف ف . ر . ليفيس F. R. Leavis تقوم أساسا على المفاجأة والنفي ، فوظيفتها الأولى وهي أن تقهر المألوف وما تعودنا عليه وتثير خوفنا وحيرتنا وتناقش مسلماتنا(٧) فبعد أن تنجح سويفت في اجتذابنا لوجهة نظر الكاتب والتاعنا بالأضرار الوخيمة المترتبة على تركنا مشاكل الطفولة والفقر معلقة بهذه الطريقة ، نجد أن النتيجة المنطقية التي يخلص بها من هذه المشكلة (وهي استخدام الأطفال كمادة غذائية) تتنافى مع كل ما نؤمن به من قيم أخلاقية واجتماعية ونفسية) .

فالمقال اذن يقوم على تعارض أساسي . التعارض بين الصوت العاقل الحكيم للكاتب من ناحية وبين الصوت الوحشي المجنون الذي يختفي وراء هذا العقل الظاهر . فالكاتب يبدو مثالا للانسان العاقل الذي يناقش ويفكر ويمحص كما أنه مدفوع بروح الوطنية الخالصة لكي يجد حلولا شافية لمشاكل المجتمع ، وهو لا شك محق في ملاحظاته عن الفقر والمعاناة التي يعيش فيها المواطنون والقارىء لا شك يتفق معه في جميع الأمثلة التي يسوقها ، فاستيلاء منظر الأطفال الذين يجرون وراء أمهاتهم وآبائهم (في الفقرة الاولى) يلمس لا شك وترا حساسا لدينا .

وصاحب الاقتراح يطرح المشكلة بطريقة علمية

(٦) الفقر

(٧) The Trony of Swift, in Swift, ed E. Tuveson, P. 18 .

بعيدة عن الانفعال والعاطفة مما يزيد من شعور القارىء بالثقة بهذا الكاتب وهو يطرح مظاهر المشكلة أولا ثم يقدم اقتراحه بالعلاج ثانية وصاحب الاقتراح يستخدم هنا كل الوسائل التي كان يستخدمها أصحاب الأعمال والاقتصاديون في نهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر ، فنلاحظ الاهتمام بالاحصائيات كما نلاحظ التركيز الكبير على الجوانب الاقتصادية للمشروع . فالاقتراح يقوم على أسس اقتصادية سليمة : اذا كان هناك فائض فلا بد من استغلاله بطريقة تعود بالفائدة على المجتمع ، وحيث أن فائض الانتاج الوحيد في هذا المجتمع هو الأطفال فلا بد من استغلالهم بحيث يعودون بالنفع عليه . وهذا المبدأ وإن كان صحيحا في شكله الاقتصادي المجرد الا أن تطبيقه لكفيل بأن يحول المجتمع البشري الى مجتمع همجي يأكل فيه الانسان لحم أخيه الانسان .

وبالاضافة الى هذا فإن الاقتراح يقوم على مبادىء اقتصادية سليمة من حيث انه يستبعد من الاستيراد ويشجع على استهلاك المنتجات المحلية ، وهي أشياء طالما طالب بها سويفت نفسه بدون جدوى ، ففي خطاب كتبه للشاعر اليكساندر بوب Alexander Pope عبر بوضوح عن هذه الفكرة :

> فلتتخيل أمة ثلثا دخلها القومي ينفق خارجها ، ولا يسمح لها أن تستخدم الثلث الباقي في التجارة ، أمة تحول كبرياء نسائها دون أن يرتدين ملابس صنعت بها حتى ولو كانت هذه الثياب تفوق ما يستورد من الخارج . فتلك في كلمات وجيزة هي الحالة الحقيقية لدولة أيرلندا (٧) .

وحيث ان الأطفال هم ثروة البلاد من حيث أنهم يشكلون دعامة المستقبل فإن صاحب الاقتراح ينظر اليهم كثروة اقتصادية للبلاد ، وثروة توجد بوفرة وتنتج محليا ومن شأنها تحسين المستوى الاقتصادي للبلاد لو استخدمت بالطريقة التي يشير اليها .

ولا شك أن المغزى الساخر من وراء كتابة هذا المقال لا بد وأن يكون واضحا لكل القراء على السواء فليس من الممكن أن نجد انسانا مهما بلغت به الخسة والقسوة يوافق على ذبح الاطفال كوسيلة لحل مشاكل المجتمع أو يعتبر الدعوة الى أكل لحوم البشر ، فكرة مقبولة أو متحضرة . ولكن المقال ينجح في خداع كل القراء لبعض الوقت بالرغم أن سويفت يلقي بإشارات وتلميحات هنا وهناك من شأنها مساعدته على فهم المغزى الشامل لهذا المقال بعدما تتضح له الأمور .

والسخرية في تكوينها الأساسي تنطوي على عنصر من الخداع أو الادعاء أو التورية ، فالسخرية تقوم على التناقض بين المعنى الظاهر وبين المعنى الحقيقي ، بل ان قوة السخرية وتأثيرها يعتمد اعتمادا يكاد يكون كليا على مدى التناقض بين المدلول الظاهر والمدلول الحقيقي ، ولو أننا نظرنا مثلا الى القضية الرئيسية التي يبدأ منها سويفت في اقتراحه هذا لوجدناها تتلخص في جملة تقريرية واحدة :

إن الأغنياء ينهشون لحم الفقراء

فلو أن سويفت عبر عن هذا الاقتناع بهذه الطريقة لاعتبرنا كلماته جملة استعارية يشبه فيها الأغنياء بالحيوانات الضارية التي تنهش لحم الفقراء .

ولكن سويفت لم يكتب جملة كهذه ، بل واجهنا بقضية تختلف تماما في مدلولها .

---

(٧) انظر -
Prose works, xtt, 122, Correspondence, TY ,90 cited by Oliver W. Ferhason, Jonathan Swirt and Treland (Urbaba, 1962),P.167 .

يجب على الأغنياء أن ينهشوا لحم الفقراء

فالاقتراح بأسره يبدو كما لو كان يعضد هذه الفكرة ويقدم لها البراهين والحجج ، فالمعنى الظاهر هو أن الأغنياء سيسدون للفقراء خدمة جليلة بأن يقبلوا أكل لحم أطفالهم مقابل حفنة من الدريهمات وحيث اننا لا يمكننا تصور أن انسانا يتمتع بكامل قواه العقلية أن يقدم اقتراحا في مثل هذه الوحشية فلا بد لنا من رفض المعنى الظاهر أولا ثم الوصول الى المعنى الحقيقي الذي يرمي سويفت اليه ويمكن تلخيصه فيما يلي :

> انه لشيء كريه وبشع أن يستغل الأغنياء الفقراء ، فهم يفعلون ذلك كما لو أنهم يذبحونهم كالشاة ويأكلونهم على الموائد .

ان القارىء يجد نفسه في قفص الاتهام ، فلقد نجح كاتب المقال في استمالته الى جانبه بل انه حصل على موافقته على كل فكرة طرحها « وأنا أعتقد أن أحدا لن يخالفني الرأي » .

أما من ناحيتي فلقد أمعنت الفكر لسنين عديدة ووزانت بدقة وتعقل . . . مما يجعل منه شريكا في الجريمة المقترفة ضد الانسانية . . وسويفت لا يعطي القارىء راحة البال التي ينعم بها المتفرج الذي يعرف أنه لا حول له ولا قوة ، فالمقال يقول له بقوة وصراحة : أنظر تلك هي حقيقة الحياة التي تعيشها . . الحقيقة التي تغفلها ولا تريد أن تراها . انك طرف في المشكلة فلو كنت غنيا فأنت متهم بالاشتراك في نهش لحم الفقراء ، أما اذا كنت فقيرا فأنت أيضا متهم بقبول هذه الأوضاع ، فصمتك سينزل بك بل وبالمجتمع كله الى مصاف الحيوانات التي يأكل قويها ضعيفها .

ان فلاسفة القرن الثامن عشر أكدوا ايمانهم بما يمكن أن يطلق عليه اسم « الطبيعة » أو « العقل » كما أكدوا أن هذا العالم هو أفضل عالم ممكن ، وأن كل شيء يسير نحو ما هو أفضل وأمثل ، وربما كان لانتشار هذا الاعتقاد علاقة بظهور السخرية كوسيلة هامة للتعبير في القرن الثامن عشر حتى ان العصر كله أصبح معروفا باسم العصر الذهبي للسخرية ، فالتناقض بين الكمال الذي زعم هؤلاء الفلاسفة وجوده في الانسان وفي العالم وبين القصور الفعلي الموجود فيهما ربما كان من الدوافع الرئيسية وراء الموقف الساخر الذي اتخذه أولئك الكتاب من أمثال سويفت ودرايدن Dryden وبوب Pope وفولتير Voltaire .

لقد كان سويفت يشعر بكراهية شديدة للتأكيد الزائد على العقل ، وللتأكيد الشديد على الانسان كمخلوق جبل على الخير ، وهو ما نادى به هؤلاء الفلاسفة وعلى رأسهم شافتسبري Shaftesbury الذين وجدوا بالانسان حبا غريزيا للخير وحسا أخلاقيا يولد معه . وفي خطاب كتبه لالكساندر بوب يقول « ان الانسان ليس حيوانا عاقلا animal rational بل هو مخلوق قادر على العقل rationis capax[٨] أي أن الانسان يصل الى العقل لو حاول جاهدا ومخلصا أن يصل اليه .

ولكن العقل الذي ينادي به سويفت ليس العقل المجرد الذي ينظر الى الانسان كما لو كان معادلة رياضية يسهل حلها أو صفقة تجارية يمكن فيها حساب الربح والخسارة ، وانما هو العقل المتعقل الذي لا يغفل قط الجوانب الانسانية التي تجعل من الرحمة والتراحم والتآخي قيما لا يمكن التشكيك فيها فهذا « الاقتراح » يوضح لنا بقوة وجلاء المخاطر التي تكمن في الانسياق وراء العقل المجرد ، ويدق لنا ناقوس الخطر اذا نحن شيدناه صنما نتعبد اليه ، فهذا العقل هو الجنون ذاته .

---

(٨) انظر Ernest Tuveson, op.CIT.M P. 105 .

ثلاث مدن إسبانية في شعر عبد الوهاب البياتي*

ترجمة وتقديم محمد عبد الله الجعيدي

تمهيد :

هذا المقال الذي تقدمه للقارىء العربي ، حول شعر عبد الوهاب البياتي ، كان قد نشر سنة ١٩٧٦ في مجلة اندلسية أسبانية تصدر في مدينة مالقة ـ ثم أعيد نشره في كتاب « ارتيادات في الأدب العربي الجديد » الصادر في مدريد سنة ١٩٧٧ . وقد اعتمدنا في ترجمتنا هذه على النص الوارد في الكتاب المذكور ولما كان المقال بطبيعته يهدف في المقام الأول ومن خلال الحديث عن المدن الأسبانية الثلاث إلى تقديم أحد عمالقة شعرنا العربي المعاصر للقارىء الأسباني الذي لن أضيف في وصفه شيئاً على ما قاله الأستاذ بدرو ، كاتب المقال ، فإنه جاء مصحوباً بإشارات توضيحية كادت تصل إلى نفس طول المقال نفسه ، هذا بالإضافة إلى الاشارات ـ المرجعية التي وضعها الكاتب في ثنايا النص ، التي ربما كان هدفها التخفيف من وطأة الذيل المرجعي الطويل . وقد قمت عند الترجمة بإضافة هذه الإشارات إلى مثيلاتها في الهوامش مما أدى إلى زيادة عددها وتغيير أرقامها الأصلية . كما أنني رأيت من الأهمية بمكان الاستفادة من فرصة نشر مقال مترجم من الأسبانية حول شاعرنا الكبير ، فحاولت جمع الجهود التي قدمها الاستعراب الأسباني حول شعر البياتي ، فكانت النتيجة إضافة الجدول الذي يتقدم الهوامش ـ * ـ متضمناً الدراسات والمقالات والترجمات المنشورة أو التي لدى أصحابها تأكيد خطي من أحدى دور النشر على نشرها ، كما هو الحال في كتاب « حبي أكبر مني » وثلاث قصائد من ترجمة فيديريكو أربوس ستصدر قريباً في مجلة « استافيتا ليتيراريا » المدريدية . وقد جاءت ـ القصائد في الجدول مرتبة حسب ورودها في « ديوان البياتي » الصادر بأجزائه

* يجد القارىء قائمة بالمقالات والترجمات الشعرية التي خص بها شعر البياتي باللغة الأسبانية ، مع الاشارة الى مصادرها حتى نهاية ١٩٨٠ في نهاية المقال .

الثلاثة سنة ١٩٧٩ وآخر كتاب بعنوان « مملكة السنبلة » صادر هذا العام ١٩٨٠ ، عن دار العودة ببيروت . وعلى هذه المجلدات الأربعة اعتمدت في مراجعة النصوص الشعرية المترجمة وإعادتها الى النص العربي ، في حين اعتمد الكاتب على الدواوين التي كانت تصدر للشاعر متفرقة قبل جمعها في المجلدات الثلاثة ، وعليه ، فعند الاشارة الى المصادر الشعرية ذكرت رقم المجلد ثم اتبعته برقم الصفحة . وكان من الطبيعي أن تظهر بعض الفروق البسيطة بين الطبعات التي اعتمد عليها الكاتب والتي اعتمد عليها المترجم ، مثال ذلك أنني لم أعثر في الطبعة التي اعتمدت عليها ، على قصائد مثل « كوريا » و « الليل فوق عمان » وبالعودة إلى الشاعر نفسه أخبرني بأن الأولى من ديوانه « أباريق مهشمة » والثانية من ديوانه « أشعار في المنفى » ولكن لأسباب . . . استبعد الناشر هذه القصائد من الطبعة المذكورة وعليه ، فقد ألحقت كل من القصيدتين بنهاية الديوانين المذكورين .

أولاً ـ مقدمــــة :

١ ـ التعريف بالشاعر :

في سنة ١٩٢٦ ولد عبد الوهاب البياتي في أكثر أحياء بغداد ـ التي هي ككل المدن الشرقية تقريباً تكتظ بالسكان ـ شعبية ، وهو منذ فترة اسم لامع لا يصل الى شهرته وأهميته في حقل الشعر العربي المعاصر إلا القليلون . إنه شاعر لا جدال في سمو شاعريته ، وربما كان ذلك سبباً في الحوار والمناقشات المستفيضة التي تدور حوله . ففي غير موعده جاء عبد الوهاب البياتي فارضاً نفسه كواحد من أكبر الرواد البارزين المتحدثين باسم جيل « المدرسة الجديدة » في الشعر العربي ، وهو جيل أجاد نظم أنواع من « الشعر الحر » متميزة جداً في نوعيتها ، وغير تغييراً عميقاً محتوى وأغراض الشعر الغنائي . كما أنه نجح أيضاً في توجيه الشعر العربي ، بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة ، عبر مسالك تحديدية متنوعة . انه شعر « جيل الخمسينات » الحماسي ، الذي احتدم النقاش حوله ، وهو ذلك الشعر الذي بالاضافة الى المجادلات المزاجية التبريرية تقريباً ، المجادلات التي تكون في العادة متطرفة ومتأقلمة بجذريتها السياسية والاجتماعية السابقة ، يتوجب علينا أن نقبله كمرحلة مساهمة أساسية ، لها قيمتها الكبيرة ، في الأدب العربي هذه الأيام ، نقبله كمرحلة مساهمة أساسية ، لها قيمتها الكبيرة حتى (بصورة جزئية) في الأدب العالمي (١) . وفي حالة البياتي بالذات ، فإن ناقداً عربياً لم يساعده (للأسف) تكوينه الأكاديمي ، كأستاذ على التخلص من حدة الرؤية التفسيرية (بصورة ليست مألوفة الحدوث في جميع الحالات) عرف منذ اللحظة الأولى كيف يقوم شعره(٢) .

ومما لا شك فيه أن صدى التأكيدات السابقة سوف يكون ضعيفاً سواء لدى القارىء الأسباني العادي أو لدى جمهور المثقفين المحدود المهتم بالشعر المعاصر . كذلك فإن شعر البياتي وشخصيته هما أمران غير معروفين كثيراً ، وذلك حتى لا نقول أنهما مجهولان بالفعل لدى

---

(١) القارىء المهتم والراغب في تكوين فكرة عامة موسعة ومفصلة ـ الى حد ما ـ عن أعمال هذا الجيل من الشعراء يمكنه مراجعة كتابي « مدخل الى الأدب العربي الحديث » مطابع مجلة المنارة ، مدريد ١٩٧٤ وخاصة الصفحات ٢٠١ ـ ٢٢١ . كما أنني قدمت مختارات مترجمة لأبرز شعرائه في كتابي « الشعراء العرب الواقعيون » مدريد ١٩٧٠ سلسلة أدونيس ، المجلدان ٢٧٥ ـ ٢٧٦ في الكتاب المذكور ترجمت ست قصائد للبياتي

(٢) احسان عباس : عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث ، بيروت ١٩٥٥

القاريء الأسباني . إن قلة الاهتمام بالآداب خارج الاهتمامات السطحية المعروفة لمناهجنا التعليمية المقررة ، والامكانات المحدودة التي تقدمها أيضاً الحركة العامة لمصادر دراستنا « المستَعْمَرة » التي تساير الظروف دون أن تقترب منها وتعايشها ، تساعد على وجود ظواهر من هذا النوع ، هذا على الرغم من أن شعر البياتي كامن ، بصمت ، في دراسات متعددة باللغة الأسبانية ، تتناول الأدب العربي تناولاً شمولياً[٣] . هذا علاوة على أن البياتي كان موضوع دراسة أكاديمية موجزة بلغتنا الأسبانية ، دراسة تميزت بالجدية والاصالة ودقة التفسيرات[٤] .

إن هذا الجهل المتفشي يفرض عليّ منذ البداية وبصورة أساسية عملاً أنا شخصياً أكاد أكون راغباً عنه ، عمل يوجب على التخلي بصورة عرضية عن الخط التحليلي التفسيري الثابت الملتزم الذي أحبذ اتباعه في مقالات من هذا النوع من أجل أن أقدم للقاريء معلومات ذات طابع عام تستخدم على مراحل في تشكيل إطار يكون أكثر ملاءمة للموضوع ، وبالتالي تساعد على فهمه .

٢ ـ أعماله الأدبية :

إن أول خطوة تفرض نفسها في هذا الطريق هي تقديم قائمة كاملة بدواوين الشاعر مع تحديد مكان وتاريخ نشرها(*) ، وسوف أقدم للأسماء العربية الأصلية ترجمة مباشرة ، تاركاً بالتالي ما يبدو لي في هذا المكان عبثاً من حيث كتابة اللفظ العربي بالحروف اللاتينية إلى جانب الترجمة الأسبانية لأسماء الدواوين :

١ ـ ملائكة وشياطين ، بيروت ، ١٩٥٠ ، القاهرة ، ١٩٦٧ ، بيروت ، ١٩٦٩ .

٢ ـ أباريق مهشمة ، بغداد ، ١٩٥٤ ، بيروت ١٩٥٥ ، بيروت ١٩٦٧ ، بيروت ١٩٦٩ ، بيروت ١٩٧٠ .

٣ ـ المجد للأطفال والزيتون ، القاهرة ١٩٥٦ ، بيروت ١٩٥٨ ، القاهرة ١٩٦٧ ، بيروت ١٩٦٩ .

٤ ـ أشعار في المنفى ، القاهرة ١٩٥٧ ، بغداد ١٩٥٨ ، بيروت ١٩٦٦ ، القاهرة ١٩٦٨ ، بيروت ١٩٦٩ .

٥ ـ عشرون قصيدة من برلين ، بغداد ١٩٥٩ ، بيروت ١٩٦١ ، بيروت ١٩٧٠ .

٦ ـ كلمات لا تموت ، بيروت ١٩٦٠ ، بيروت ١٩٦٩ ، بيروت ١٩٧٠ .

٧ ـ النار والكلمات ، بيروت ١٩٦٤ ، بيروت ١٩٧٠ ، بيروت ١٩٧١ .

---

(٣) يمكن أن تضاف الى المراجع الواردة في الاشارة رقم (١) من هذه الهوامش الترجمات التي قمت بها أنا شخصيا والترجمات التي قام فيدريكو أربوس القصائد من شعر البياتي وهي ترجمات مجموعة في كتاب « الادب العراقي المعاصر » ، منشورات قسم الادب العربي المعاصر وفكره ، المعهد الاسباني العربي للثقافة مدريد ١٩٧٢ وأيضا مجموعة المختارات المطبوحة ضمن التحليل التي قدمتها ليونور مارتينث مارتين « مختارات من الشعر العربي المعاصر » سلسلة أوسترال ، رقم ١٥١٨ مدريد ١٩٧٢ حيث توجد ترجمة لبعض : قصائد البياتي .

(٤) أغاني المنفى ، ترجمة وتقديم فيدريكو أربوس ، مدريد ١٩٦٩ وهو الكتاب رقم « ٤ » من سلسلة الريان التي كان يصدرها البيت العربي الاسباني هذا بالاضافة الى أن المترجم قد أعد اطروحة الماجستير بالعراق في قسم اللغات السامية بجامعة مدريد الكومبلوتنسي بعنوان « مدخل الى شعر عبد الوهاب البياتي » وذلك خلال العام الدراسي ١٩٦٨ ـ ١٩٦٩ وكما أبلغني أربوس نفسه فان مقالا له عن البياتي سوف يظهر في مجلة « اكيدنتي » وهو عبارة عن اعادة الحرر لرسالة الماجستير سالفة الذكر كما أن أربوس احسن فعلا في ترجمة مقابلة ثمينة أجريت مع الشاعر نشرها في مجلة « الثقافة » المجلد الاول ربيع سنة ١٩٧١ الصفحات : ١٣١ ـ ١٤٩ (أما مقاله سالف الذكر في مجلة أكيدنتي فيمكن العثور عليه في الصفحات ٩٠ ـ ١١٢ من العدد ١٤٥ ـ ابريل ١٩٧٥)

(*) من عادة الشاعر أن يذيل كتبه بقائمة شاملة تكاد تضم كل ما نشر له ، لذلك فالقطف القائمة التي ألحقتها هنا من آخر ديوان من الدواوين المذكورة وعليه فتحديد تواريخ وأماكن النشر ليس لي فيه فضل على الاطلاق .

٨ ـ قصائد ، القاهرة ١٩٦٥ .

٩ ـ سفر الفقر والثورة ، بيروت ١٩٦٥ ، بيروت ١٩٦٩ ، بيروت ١٩٧١ .

١٠ ـ الذي يأتي ولا يأتي ، بيروت ١٩٦٦ ، بيروت ١٩٦٨ ، بيروت ١٩٧١ .

١١ ـ الموت في الحياة ، بيروت ١٩٦٨ ، بيروت ١٩٧١ .

١٢ ـ بكائية الى شمس حزيران والمرتزقة ، بيروت ١٩٦٩[٦] .

١٣ ـ عيون الكلاب الميتة ، بيروت ١٩٦٩ .

١٤ ـ الكتابة على الطين ، بيروت ١٩٧٠ ، بيروت ١٩٧١ .

١٥ ـ يوميات سياسي محترف ، بيروت ١٩٧٠ .

١٦ ـ قصائد حب على بوابات العالم السبع ، بغداد ١٩٧١ ، تونس ١٩٧٢

١٧ ـ سيرة ذاتية لسارق النار ، بغداد ١٩٧٤ .

أعتقد أن هذه القائمة سوف تقدم ، على الأقل شاهداً جلياً على قريحة الشاعر الخصبة التي لا تنضب ، ومع أن العناوين لا تتساوى بالطبع في الشكل والامتداد ، فلا شك أنني شخصياً أشعر حقاً ، بالأسف لأن ظاهرة أساسية كهذه لا تصحبها ، بصورة لا تقبل المقارنة ، ظواهر أخرى بالغة الأهمية مثل ظاهرة الإلهام الخصب عند الشاعر أو ظاهرة اهتمامه العميق أيضاً بقضايا الانسانية وبهذا يتوجب على القارىء في هذا المقام أن يقبل بالمقتطفات الجزئية المختصرة التي تظهر اتفاقاً مع تطور البحث الذي نحن الآن بصدده على وجه الخصوص .

وأشير هنا الى أن هذه المقتطفات تعتبر بالمفهوم الدقيق لشعر البياتي ، شعراً غنائياً وهو الشعر الذي جلب انتباهي على وجه الخصوص لإجراء هذه الدراسة ، فالتزمت بمراجعته مراجعة منهجية شاملة ، وتخليت بصورة مؤقتة عن الإشارة بنفس الطريقة الى جهود البياتي كمترجم (وهي قليلة لا علاقة لها بالموضوع الذي أطرحه الآن) وعلى العكس من ذلك يتوجب أن تؤخذ بعين الاعتبار مسرحيته الوحيدة (حتى الآن) التي نشرها في بيروت سنة ١٩٦٣ بعنوان « محاكمة في نيسابور » عند القيام بأي دراسة شاملة وموسعة لموضوع يكون فيه موضوعنا ، دون شك ، مشمولاً . وسيكون للدراسة المذكورة حافز ونموذج هام في نتاج البياتي « المدينة الفاضلة » وهي نموذج يقدم مادة وفيرة للدرس والتأمل . وهنا تثار وتناقش العلاقة الجزئية القائمة بين الكثير من القضايا

والبياتي كغيره من شعراء جيله مسموعي الصوت البارزين كتب ترجمة ذاتية « مذكرات » شيقة وشديدة الخصوصية ، وهي إجمالاً كتاب يفيد الدارس المهتم بشعر البياتي ، بما يقدمه من توضيحات أو بما يمكن أن يثيره أيضاً من خلاف وجدال . إنه كتاب « تجربتي الشعرية » المنشورة في بيروت سنة ١٩٦٨ وسنة ١٩٧١[٧] .

وأخيراً لكي انتهي من رسم صورة لهذا النتاج بطريقة ملائمة يبقى أن أشير على وجه التحديد الى الجهود

---

(٦) هاتان القصيدتان مستقلتان ينشرهما أيضاً في الديوان التالي : « عيون الكلاب الميتة » المنشور في نفس التاريخ والمكان .

(٧) وبالاضافة الى كتاب البياتي هذا ، أذكر كتابين مشابهين لها دلالتها الكبرى : كتاب المصري صلاح عبد الصبور (ولد سنة ١٩٣١) « حياتي في الشعر » بيروت ١٩٦٩ انظر نقداً لهذا الكتاب ، نشرناه في الصفحات : ٢٣٥ ـ ٢٣٩ من العدد الثاني من مجلة « المنارة » سنة ١٩٧٢ . وهو مقال ضمناه كتابنا هذا : « ارتيادات في الأدب العربي الجديد » مدريد ١٩٧٧ وثانيهما كتاب السوري نزار قباني (ولد سنة ١٩٢٢) : « قصتي مع الشعر » بيروت ١٩٧٣ (انظر أيضاً مقال « « الاحساس بإسبانيا وذكراها في شعر نزار قباني » المنشور في ملحق الفن والأدب من صحيفة « النور » التونسية ، الفريدية اليومية ، عدد : ٣٣١ ، ١٤ : ١١ : ١٩٧٤)

النقدية الكبيرة الهامة التي عالجت شعر البياتي . ودون الدخول في تفصيلات تبدو هنا في غير مكانها اكتفي بالتذكير في هذا الشأن على الأقل بستة كتب يمكن أن تؤخذ بعين الاعتبار ، بعضها لمؤلف واحد والبعض الآخر لمجموعة مؤلفين[٨] . يضاف الى ذلك عدد ضخم ومتنوع من الدراسات المتفرقة في المجلات والصحف أو الدراسات الخاصة بشعر البياتي والتي انتهى الأمر بأصحابها الى أن نشروها ضمن مقالات أخرى لهم في كتاب خاص . وبنفس الدرجة يتوجب أن نشير الى الاهتمام الذي به أصبح شعره يدرس ويقوم في الحقل الجامعي كرسائل ماجستير ودكتوراه[٩] ، وهو أمر له دلالته اذا أخذنا بعين الاعتبار معاصرة الشاعر .

والآن أعتقد بأن المعلومات والاعتبارات السابقة ستكون شاهداً على أهمية ورتبة ذلك الشاعر الكبير الذي هو عبد الوهاب البياتي .

ثانياً : المدينة عنصر جوهري

١ ـ محور الدراسة

أكدت في السطور السابقة وربما بصورة عرضية على أن هذه الدراسة ، لكي يكون بالإمكان رؤية بعدها الحقيقي وأهميتها ، يجب أن تظل مشمولة في دراسة أخرى أوسع وأشمل ، دراسة ذات تحديدات دقيقة ومنظمة ، تعالج على وجه الخصوص مفهوم اصطلاح « مدينة » في شعر البياتي من نقطتين ، الأولى مفهوم الاصطلاح كرمز والثانية مفهوم الاصطلاح كدافع ، ويبدو لي أن تمحيصاً كهذا يفرض نفسه من أول قراءة لأعمال الشاعر تحظى بالحد الأدنى من العناية . وبينما يحاول تمحيص كهذا أن يجري توسعاً ما في وقت لاحق ، فمن الطبيعي أنه سينمو ويصبح مظهراً هاماً من مظاهر البحث . ولا شك في أنه لا مصلحة لي الآن في متابعة ذلك الاتجاه (لأن الأيام ، بالتأكيد كفيلة بإثباته) ولا في إثقال هذه المقدمة بالمراجع الغريبة أو الخاصة ، وسأكتفي فقط بتركه مطروحاً كدعامة للتأملات اللاحقة .

وسأطرح أول ملاحظة شخصية متمخضة عن هذه الاستقصاءات الأساسية التي أشرت اليها ، وبالفعل فإن القراءة المتفحصة لدواوين الشاعر وثمار هذه القراءة قد مكنتني على سبيل المثال ، من اعداد خمسمائة بطاقة تحتوي على المادة التي نحن الأن بصدد معالجتها . حول معنى « المدينة » سواء بمفهومه الخاص أو بمفهومه المجرد الذي يشير بوضوح وبمقدار متفاوت الى مدن بعينها تكون مختلفة . ومن الواضح أن الدور الذي سيلعبه هذا المفهوم داخل هيكل القصيدة لن يكون دائماً ، مقوِّماً بنفس الدرجة ، ويتضح أيضاً أن دراسة لها تلك

---

(٨) من هذه المصادر الأساسية عن الشاعر باللغة العربية رجعت بصورة رئيسية خلال تحرير هذا المقال الى الأعمال الآتية :

ـ مأساة الانسان المعاصر في شعر عبد الوهاب البياتي (عمل جماعي) القاهرة ١٩٦٦ انظر عرضنا النقدي لهذا الكتاب في الصفحات ١٨٣ ـ ١٨٦ من العدد الاول من مجلة « المنارة » ١٩٧١ .

ـ شوقي خميس ـ المنفى والملكوت في شعر عبد الوهاب البياتي ، بيروت ١٩٧١

ـ عبد العزيز شرف : الرؤية الابداعية في شعر عبد الوهاب البياتي ، بغداد ١٩٧٢

ـ النموذج الثوري في شعر عبد الوهاب البياتي (عمل جماعي) بغداد ١٩٧٢

ـ صبري حافظ : الرحيل الى مدن الحلم ، دمشق ١٩٧٣

(٩) حسب البيبلوغرافية التي اعدها الشاعر أن يذيل بها مجموعاته الشعرية فان دراسات جامعية حول شعره قد قدمت بجامعات دمشق وباكو وجمهورية تيشكيسان وبلغراد ومدريد (الكومبلوتينسي)

المواصفات يجب أن تتوفر لديها نسبة مئوية كافية من الدعم من نفس المغامرة الكامنة في نفس الشاعر . وهي مغامرة جابت الآفاق واتخذت بعداً سياسياً[١٠] الأمر الذي سيجعلها تتمخض عن ملاحظات تكميلية شيقة حول تطور شعر البياتي ، سواء حدث ذلك حسب مفاهيم زمنية دقيقة أو يوميات أو بصورة أخرى مغايرة . والمطلوب هو أن دراسة كهذه تقوم على النتائج الكثيرة المترتبة على مادة البحث يجب أن تتطور بكياسة تفسيرية مفرطة . وطبيعي أن لا أطمح الآن ، إلى الوصول الى الهدف وإنما أتوقف عند التأكيد على ما أشرت اليه : إنه ذلك البعد الهام .. تلك الدلالة التي لا يرقى الشك اليها .. تلك الدلالة التي تحتوي في شعر البياتي على عنصر « المدينة » .

ويكون مفيداً التذكير بأن الشاعر نفسه قد أكد بوضوح على هذه الدلالة ، بالاضافة الى أنه أضاف في اعطائها بعداً عزيزاً وعاطفياً ، أدى الى بروزها بروزاً فعلياً راقياً . وبالفعل فإن من يقرأ « تجربة البياتي الشعرية » سالفة الذكر ، يستطيع أن يرى بجلاء كاف - هذا ما أتصوره - مقدار التوازي بين الشاعر والمدينة ، وهما المضماران الأصليان للعمل المبطن .. هما المضماران اللذان يفرضان معاً انطلاقاً من شعر البياتي التالي :

« ولكن الطفل الذي كنته أنا ، والذي
انحدر من أعماق قرية فقيرة حكم عليها
بالصمت منذ آلاف السنوات ، كان يحمل
مدينة الشاعر التي لا يكاد يزول عنها
الشتاء ، بالرغم من شمس الشرق
الساطعة - معه ، بعيداً عن أعين
الفضوليين والأدعياء ..... »[١١] .

إنه واقع فيه يظهر مباشرة عنصر الشاعة المعقد في تصادم القوى المتعارضة التي ستحمل للجماعة توتراً جدلياً ، غريباً ومتميزاً :

« فالشاعر ليس نوم ليل وقيام نهار وسيراً
على قالمتين ... إن الشاعر شيء غير
هذا .. إنه مدينة حقيقية لها وجود
واقعي ، مدينة كبيرة مترامية ، متنوعة
الأبنية والطرقات وفنون العمارة
ومستويات السطوح والتنظيم ، ولكنها
مدينة غريبة ، تختلف عن سائر المدن ،
مدينة لا يكاد يزول عنها الشتاء ، الظلمة
ترخي سدولها في ساعة مبكرة جداً من
النهار هناك . ويوم العمل في تلك المدينة
لا تقوم قائمته في ضوء الشمس ، بل في
المساء تحت أضواء المصابيح ، وفي بداية
نشأتها تسود الوحشة الفظيعة المروعة
دروب تلك المدينة ومغانيها .. ولا بد من
فتحها وكسر شوكة وحشتها وعدم -
إكتراثها ويوماً بعد يوم يروض من أخلاق
هذه المدينة الوحشية ما يروض .. وتكثر
في شوارعها ومغانيها الأضواء وتشتعل

(١٠) كان البياتي مثلما ينتمي لأيديولوجية يسارية وبصورة منحازة إلى التعريفات والتحليلات والمخاوف التي من المفاد أن تصاحب مثل هذه الاتجاهات في أيامنا . اتجاهات تمرح فيها الاضطهادات والمنافي وعمليات العزل بفترات ذات ازدهار حقيقي في المجالين الوظيفي والمنفي .. انتسب لفترة ما إلى الحزب الشيوعي ولكنه ما لبث أن تركه بسبب ضيق ايديولوجيته التي كانت تشكل عبئاً على قدرات البياتي الإبداعية والشعرية : كانت معارفه ورؤيته للظواهر الجغرافية والتي على اختلاف اجناسهم معارف واسعة ورؤية فاحصة عرف البيئة والمنفى في البلدان الاشتراكية ، في العالم الغربي ، في الوطن العربي شرقه وغربه ، معارف مثله بإصرار واستمرارية بالتجارب الحياتية الغزيرة . وأنا أقدم هذه الملاحظة السريعة البسيطة لأنها تقع الآن خارج نهجي في الترجمة لحياة الشاعر .

(١١) تجربتي الشعرية ، ديوان البياتي ٢ : ٨٢ ، دار العودة ، بيروت ، الطبعة الثالثة ١٩٧٩ .

المواقد في المداقيء ، ولكن الجليد يظل على حاله مغطياً بغلالته البيضاء كل شيء . . »[١٢] .

ومدينة الشاعر هي وحشة ، هي حالة مستعصية على الفهم « مدينة الشاعر أوصدت أبوابها إلى الأبد »[١٣] وبالتأكيد فـ « إن الناس لا تفهم الشاعر ، لأنهم لا يفهمون الا الحقائق ـ الموضوعية السطحية ، أما الضباب والجليد اللذان ترقد تحتهما مدينة كاملة ذات أبعاد مترامية تعيش في الغموض والوحشية ، فتلك أشياء لايفهمها الناس الذين لا يعترفون إلا بالحقائق الملموسة من قبيل « ممنوع التدخين » « ممنوع البصق » « الوقت من ذهب »[١٤] .

ولكن الشاعر قادر « على تحمل النبذ والغربة والوحشة والصمت في عالم حكمت عليه فيه الآلهة بهذا العذاب ، لأنه سرق منها النار الالهية لأخوته البشر »[١٥] حتى ولو أدى به الأمر الى أن يتيحه الساحر الذي « يغادر المدينة متسللاً في صمت الليل على أطراف أصابعه ، بعد أن علق على بابها لافتة تقول « ممنوع الدخول »[١٦] .

هذه الاستحالة كعنصر أساسي في تحقيق العمل الجماعي المتكامل في مدينة الشاعر (أو « الشاعر ـ المدينة ») لا بد وأن نشير حتماً إلى بعد ديناميكي رائع في أعمال الشاعر . وهكذا فإن هذا الصراع المرير بين العناصر المتناقضة ـ « الذي يأتي ولا يأتي » ـ هذا التغير الاشكالي الحتمي بين الحلم والواقع ، بين الفعل والحلم الكامن أصلاً في شعر البياتي ، وعلى وجه الخصوص فيما كتبه خلال الأعوام العشرة الأخيرة على وجه التقريب[١٧] ، يتوجب عليه أن ينزع بالقوة إلى إبداع أو الهام راق ، مدينة المستقبل ، المدينة العليا المثالية ، « نيسابور الجديدة »[١٨] ، إنها كما يقول ماركس : عملية تكامل عناصر متساوية في المادة والمثل[١٩] أن « معنى ذلك أن بعاوات الفلسفة ومروجي دعارة الأمل الكاذب وبائعي صكوك غفران المدن الفاضلة التي لم تولد بعد ، ولكنهم يصرون على أنها قد ولدت ـ هم

(١٢) المصدر السابق ٢/ ٧٩ ـ ٨٠
(١٣) المصدر السابق ٢/ ٨٨
(١٤) المصدر السابق ٢/ ٨١
(١٥) المصدر السابق ٢/ ٨٦
(١٦) المصدر السابق ٢/ ٨٧

(١٧) « ويفقد قوته ازاء هذا التحول اللاارادي المتنقل من الحلم الى الواقع ، وكما هو الشأن في جميع قصائد المجموعة ، يظهر اليأس فجأة متلوا حل فجأة . فبعد تجربة الانهيار التجالية هذه ، تأتي تجربة أخرى من الحلم واعادة الأمل بشكل أقوى وأعنف . إنه صراع نفسي ، يمسك الثوري عامة ، إذ لم يكن على مستوى عملي ، فعلى مستوى بالحلم » (محمد زلزاف : النموذج الثوري في شعر عبد الوهاب البياتي ، صفحة : ٨٩ وهو اسم مقال في الكتاب المذكور الذي أخذ عنوانه من هذا المقال) ويرجع زلزاف الى أن فكرة « قيل أن تتحول الى الحلم يجب أن تتحول الى العمل » (النموذج الثوري صفحة ٨٨) هي فكرة أساسية عند البياتي . ويبدو لي أنه سيكون من الاهمية بمكان قراءة هذه الصفحات مع التنبيه الى أن تفسيرات زلزاف يسودها دائما العنصر الايديولوجي السياسي . وتجدر الاشارة هنا الى أن الانطباعات والتحليلات التي تضمنها هذا المقال قد قامت على ديوان « الموت في الحياة » الذي هو ديوان بالغ الأهمية بالنسبة للموضوع الذي نطرحه وخاصة بما يحتويه من القصائد الثورية المتتالية .

(١٨) دراسة هذا الدافع أمر طرقه كل النقاد والمحللين الذين تصدوا لدراسة شعر البياتي في مرحلة النضج ، وهو أمر طبيعي ومنطقي لأن الموضوع يفرض نفسه من خلال قراءة بسيطة لشعر الشاعر ، مدعمة بالتصريحات الشخصية المتواصلة للبياتي . ومع ذلك فان ـ التفسيرات تختلف بطبيعة الحال أيضا ، بصورة ظاهرة من مناسبة لأخرى وكشاهدين على ذلك نقدم مثالين فقط : فزلزاف مثلا يعطي الأفضلية في تفسيراته للناحية السياسية ، في حين أن صبري حافظ يصب تحليلاته في اطار فلسفي تلاقي آثار اتساعا ، ولو أنها لا تخلو من اشارات هامة للميدان الاجتماعي السياسي ، ومن هنا تبرز أهمية تلك المقدمة الطويلة التي يكتبها هذا الناقد المصري الشاب لكتاب « الرحيل الى مدن الحلم » .

(١٩) أوريقي الشعرية ٢/ ٣٦

المضمون وحدهم»(٤٠) . . . «وأنا في طريقي الى المدينة التي لم أصلها بعد»(٤١) . بالرغم من المحاولات العديدة المستمرة في الوصول الى الشاطئ» .

حقاً . ان فقرات كالسابقة وأخرى كثيرة مشابهة يمكن أن تضاف فتثير سلسلة طويلة جدلية من الملاحظات والتعليقات المناسبة كي تحمل في الامكان اتباع طريق استقصاء نفسي وعاطفي خاص . بمعنى أن يكون هذا البحث عن المدينة الفاضلة حثيثاً ومكثَّراً ، دقيقاً وسامياً ففي مدينة ، كل ما فيها يكون مفسراً ومبرراً ـ على استحالة تتابع ذلك ـ فإن ملاحظات كهذه قد لا تزيد عن كونها انعكاساً وتغطية على البحث المرير عن الذات «الأنا» وعن الكينونة الكاملة التحقيق والتفسير ، وعليه فإن غيبة الديناميكية التي انتهت هو أمر يجلب بصورة رهيبة وفي نفس الوقت ، أيضاً يقلل من شأن شاعر ذي حركة و «ثورة» كالبياتي(٤٢) والمؤكد أن كثيراً من الدوافع والرموز الأخرى الواردة في شعر ليس لها إلا أن تنضوي تحت لواء هذه الخاصية الشعورية الرؤيوية الخاصة عند الشاعر ، كعناصر شكلية أصيلة ومكثفة التنظيم(٤٣) . فمع ذلك ومن خلال هذه الظاهرة المدهشة من الغموض والوضوح والتي على الدوام وبالرغم من كل شيء تميز الشعر ـ الذي هو طابع غموضه حقيقة واقعة ـ وهو الشيء الوحيد الذي يهمنا الآن ـ تحديده بصورة جيدة ، إنه

(٤٠) المرجع السابق ٢/ ٧٦

(٤١) «فقط عام ١٩٢٦ وهو عام مولدي وأنا في طريقي الى المدينة التي لم أصلها بعد» [illegible] ١٩٧٠/١٠/٢٤ .

(٤٢) [illegible] :

من يوقف النزيف في ذاكرة المحكوم بالاعدام قبل الفجر ؟

....

ديوان البياتي ٢/ ١٩٠

كغزال شارد تعوي كلاب الصيد في أعقابه ، يحترق قبل الفجر

(ديوان البياتي ٢/ ٤٠٦)

....

من ذا الذي يغزل في الليل قميص النار ؟

(ديوان البياتي ٢/ ٣٦٦)

[illegible] . . . . . [illegible] . . . . . [illegible]

(٤٣) [illegible]

ذلك المعنى المدهش الذي يمكن في مفهوم « المدينة » المتعدد المعاني في شعر البياتي خاصة الذي لا نجد فيه الشاعر ، من ناحية أخرى ، إلا رفيق رحله وعدم استقرار لكثيرين غيره من كبار الشعراء الغنائيين المعاصرين[٢٤] .

٢ ـ ثلاث مدن بعينها :

في كل هذا المضمار والمنهاج الشخصي الذي ربما اختلط فيه حتى الآن ، الضوء بالضباب بمقدرة وراثية عرقية ، نتساءل : بأي مهمة يقوم ، وأي تطور تحققه ثلاث مدن اسبانية بعينها : مدريد وقرطبة وغرناطة التي يوليها الشاعر عناية كافية ؟ هذا هو الميدان المحدد لهذا البحث .

ومنذ البداية أود الإشارة إلى أنه ليس هناك أي نوع من الفضولية أو النفعية أو الشوفانية في الاهتمام بهذا الموضوع ، وأذكر بأن معنى كهذا يمكن التماسه بوضوح كبير من نفس تصريحات الشاعر ، نلمسه بالفعل عندما تذكره بصورة تفصيلية الشخوص شديدة التنوع ، انسانية كانت أم ثقافية أم طبيعية ، التي راح الشاعر يختارها في قصائده . فمدريد وقرطبة وغرناطة تشكل بالضبط جزءاً من ذلك النتاج الشعري الطويل المتنوع[٢٥] وليس لدينا ما نضيفه أيضاً لما يعنينا بصورة جماعية سوى أن « جيفارا » و « بيكاسو » مشمولان في القائمة الطويلة[٢٦] .

فماذا يعني الشاعر بذلك ؟ إن كلماته في هذا المعنى كلمات كاشفة أيضاً : « حاولت أن أقدم « البطل النموذجي في عصرنا هذا ، وفي كل العصور في (موقفه النهائي) وأن أستبطن مشاعر هذه الشخصيات النموذجية في أعمق حالات وجودها ، وأن أعبر عن النهائي واللانهائي ، وعن المحنة الاجتماعية والكونية التي واجهها هؤلاء . وعن التجاوز والتخطي لما هو كائن إلى ما سيكون »[٢٧] كما أنني أشك في أن هذه الكلمات تعبر بما فيه الكفاية من الوضوح عن البعد الرمزي الذي يسمى الشاعر اليه ، ويخلعه بصورة عرضية على هذه « الشخوص » شديدة التنوع ، بصورة تجميعية مازجة ومألوفة لا يتبادر الشك اليها . انها طريقته ـ في الابداع الشعري .

وسأجري توضيحاً قصيراً ثانياً ، ولو أن هذا التوضيح يؤدي في المقام الأول مهمة تفسيرية على مدى هذه الدراسة ، مهمة تكون متبناة بصورة جزئية أيضاً ، وأخيراً سأجري هذا التوضيح لما له من دور مؤثر على مستوى عال من الوضوح وتفهم النفس « الذات » ولو أن ذلك لا يعني أنه قائم على أساس نظري نابع من نفس

(٢٤) كمثالين بارزين يمكن أن نذكر : الفاريتي وكافافيس . وطبيعي أن تكشف لنا دراسة لوركا التي قد تكون مثيرة العواطف وكاشفة إلى البعد المحدود من تشابهات واختلافات أو روابط أو بصمات أو ذكريات مباشرة لأعمال مواطنها العظيم ليديريكو الذي حاز على اعجاب الجميع ، في الشاعر العربي .

(٢٥) تجربتي الشعرية ، ديوان البياتي ٢/ ٣٦

(٢٦) لا أريد اثقال هذه الدراسة الاولية بالمراجع التفصيلية للاستخدام الواسع ، مع أنه مصحف ومطل عليه بصورة متواترة! التي تلقاه هاتين الشخصيتين « اسبانيتين » كغيرهما من شخصيات الثقافة المتراميه الاطراف والفنية في تنوعها في الشعر العربي المعاصر . وبالتأكيد سيأتي الوقت الذي نعود فيه الى الموضوع ، فندرس هاتين الشخصيتين في الاطار المنهجي الدقيق الذي تتطلبانه .

(٢٧) تجربتي الشعرية ٢/ ٣٨ ـ ٣٩ . بهذا المقطع يعبر الشاعر عن امكانية تسمية شعره الغنائي بالشعر الميتافيزيقي : « لقد حاولت أن أوفق بين ما يموت وما لا يموت ، بين المتناهي ـ واللامتناهي ، بين الحاضر وتجاوز الحاضر . وتطلب هذا مني معاناة طويلة في البحث عن الأقنعة الفنية . لقد وجدت هذه الأقنعة في التاريخ والرمز والأسطورة ، وكان اختيار بعض شخصيات التاريخ والاسطورة والمدن والانهار وبعض كتب التراث من خلال « قناع » من ـ المحنة الاجتماعية والكونية من أصعب الأمور ، ولم يكن هذا الاختيار طارئاً علي ، فقد كانت نتيجة رحلة طويلة مضنية » (تجربتي الشعرية ، الصفحات ٣٦ ـ ٣٧)

أعمال الشاعر . وسأعتبر هذه الأعمال كما لو كانت مقسمة أو مؤلفة - من الطبيعي أن تكون قد كتبت بصورة متواصلة ومستمرة لأن « الوحدة » في شعر البياتي تبدو لي أساسية في أعماله بالرغم من وجود بعض المظاهر المعارضة في ثلاث مراحل متتالية ، حيث تتضمن المرحلة الأولى الدواوين المنشورة حتى سنة ١٩٦٥ ، - وتتضمن الثانية الدواوين المنشورة بين العامين ١٩٦٦ ، و ١٩٧٠ ، وتتضمن المرحلة الثالثة الدواوين المنشورة منذ سنة ١٩٧١ .

وكما أن الأمر ليس فضولياً إقناعياً فإنني لا أود الآن الدخول في تبريراته الملحة - بمصادرها البيليوغرافية الواردة المثبتة ، باعتبار أن هذا العمل في مجمله يقع خارج اهتمام هذا البحث ، الذي هو بحث ذو طابع عام في شعر البياتي . ومع ذلك ، فيما يشار به إلى الشطر الأول أكتفي أيضاً بإيراد نفس الحجة القوية التي قدمها الشاعر بصورة مختصرة ومسلسلة « وإذا كنت أعود هنا للحديث عن تجربتي الشعرية مرة أخرى ، فذلك لأنني قد تخطيت الشاعر الذي كتبه قبل ثلاثة أعوام . فلقد ولد في خلال الأعوام الثلاثة هذه « الذي يأتي ولا يأتي » و « الموت في الحياة » وهو أن ديواني الجديد « الكتابة على الطين » بدأ يدق أبوابي بعنف في هذه المرة ، وهو أن أولى قصائده قد بدأت تتبرعم »[٢٨] والبديهية التي لا جدال فيها هو أن اهتمام ودراسة النقد التحليلي لشعر البياتي يعايشان هذه المرحلة الجديدة المختلفة التي تبدأ سنة ١٩٦٦ ، بصدور ديوان « الذي يأتي ولا يأتي » وتبلغ الأوج بصدور ديوانه التالي « الموت في الحياة » الذي سيتضح فيه مفهوم « غرناطة » وضوحاً كبيراً[٢٩] الأمر الذي يساعد على وجود المرحلة الثانية ، ولدى قناعة شخصية بأن ديوانيه الأخيرين : (قصائد حب على بوابات العالم السابع » و « سيرة ذاتية لسارق النار » يعطيان صورة مختلفة لهذا الشاعر ذي الطفرات الفجائية منقطعة النظير[٣٠] ولو أن تجديداً كهذا يرتبط مباشرة وأكرر بأنه لا يستطيع أن يكون أقل من ذلك - بإنتاجه السابق[٣١] .

ثالثاً - البواعث والرموز في المدن الثلاث :

١ - المرحلة الأولى :

لا شك في أن مدريد هي المدينة التي ستحظى أساساً

---

(٢٨) تجربتي الشعرية ٢/ ٣٠

(٢٩) بالرغم من أنه في ملاحظات لاحقة ستتوفر لنا فرصة لتقديم بعض اللمسات النقدية الشاملة حول ما نحن الآن بصدده فإني سوف استبق الأحداث فأذكر بأن الشاعر نفسه قد منح ديوانه الأخير هذا « الموت في الحياة » اهتماما بالغا « إنما ديواني الأخير « الموت في الحياة » فهو قصيدة واحدة طويلة مقسمة الى أجزاء وأنا أعتبره من أخطر أعمالي الشعرية التي اعتقد أنني حققت فيه بعض ما كنت أطمح أن أحققه . فمن خلال الرمز الكلي والجماعي ومن خلال الأسطورة والشخصيات التاريخية القديمة والمعاصرة ومن خلال فكرة الثورة التي هي عبور من خلال الموت ، ومن خلال فكرة وحدة الزمان والموت في الحب ، عبرت عن سنوات الرعب والنفي والانتظار التي عاشتها الانسانية عامة والأمة العربية خاصة ومن خلال مرآة نفسي أنا أيضا » (تجربتي الشعرية ، الصفحات : ٤١ - ٤٢)

(٣٠) النزوع الثوري في شعر عبد الوهاب البياتي ، صفحة : ٩٠

(٣١) زيادة على ذلك ، يهمنا أن نؤكد على أن سيرة البياتي الشعرية هذه بكاملها تقوم بالتحديد على خاصية أخرى في شعر البياتي ليست أقل أهمية : إنها وحدانيته الجذرية وأصالته الحقيقية الدائمة . هي خاصية سالبة التركيب تكشف عن التنافر أو التناقض الظاهري الذي يميز أعمال كبار المبدعين ويقف بها على خاصية تلك ذات الطابع الانساني الأصيل الذي لا يحتوى . وأقول - دون أن تكون لي نية في اللغة أي معيار نقل ، غير شرعي ، المقارنة - أنه في أعمال شاعر كالطوليو مثلا ، أو بابلو نيرودا أو أعمال أي شاعر آخر كبير ، لن يكون « الفسيرة » و « الحدث » ، بالمصطلحين المزدوجين المتنافرين ، الأمر الذي يطلق لهؤلاء الشعراء مفاهيم الجماعية والفردية . وقد رأى النقد العربي المعاصر أيضا هذه الخاصية في شعر البياتي وربما الذي يمكننا على وجه التحديد أن نشير الى ما ورد في صفحة : ٣٧ من كتاب عبد العزيز شرف : الرؤية الابداعية في شعر عبد الوهاب البياتي ، وصفحة ٢٧ من كتاب النزوع الثوري .....

بأكبر قدر من الاشارات في شعر البياتي .. وليؤخذ كمثال على ذلك القياس الكمي لهذا العنصر فإنه سينعكس ، مع ذلك بشكل مناسب عندما يكون القياس الكيفي المحتمل للمقارنة مقياس للجميع . فمدريد ستكون أكثر المدن الثلاث التي نحن بصددها ، وروداً وتردداً في أكبر عدد من القصائد ، ولكن اللذي يعلن ويرى بصورة أكثر اتزاناً وثباتاً ، هو بساطة الأكثر شهرة ، ولذلك سبب يستطيع تفسيره تفسيراً كافياً : انه استخدام ذلك العنصر استخداماً سياسياً واضحاً .

وعليه ، فنحن لا نستغرب أن تكون هذه المرحلة الأولى من حياة البياتي في مجموعها أكثر مراحل حياته اتجاهاً نحو اليسار . وبالفعل تبدو مدريد هي المدينة الوحيدة التي تحظى في ضوء هذه النظرة وبإيمان لا يقل صلابة عما أشرنا ، بنصيب الأسد من هذه الاشارات حيث يظهر أول ذكر متكرر لهذه المدينة ، في ديوانه الثالث وبالتحديد في قصيدة « رفاق الشمس » حيث تأتي مدريد مصحوبة بمدينتين أخريين هما : طهران وشيكاغو اللتان لا يمكن أن تقعا موقعاً حسناً من شاعر له موقف البياتي العقائدي :

على أبواب مدريد ، انتظرناك طويلاً .
ولعينيك ، رفيق الشمس ، خضبنا الحقولا .
وافترشنا الأرض في أسواق (طهران) القديمة
وأكلنا الشوك والصبار في أحياء (شيكاغو) الدميمة
وعلى أبواب مدريد وفي أسواق طهران القديمة
وعلى المروج ، وفي أحياء شيكاغو الدميمة[٣٢] .

ويحتفظ طابع الاشارة الى المدينة بنفس صورته في دواوين لاحقة ، كما هو الحال في قصيدة مهداة ، بطريقة ليست أقل إيحاء ، الى لوركي :

منازل الأحباب في الدرب
مضيئــــة
فائزل على الرحب
بحارة « القولغا »
وعمال « مدريد »
يغنون من القلب :
رفيقنـــا[٣٣]

أو في قصيدة أخرى بعنوان « أبو زيد السروجي » المحتال الشهير ، بطل مقامات الحريري[٣٤] البطل ضريب الأطوار الذي يمثل نموذجاً لعدم المبالاة اللاشعوري أمام المآسي الانسانية الكبرى التي تحدث في أي مكان وزمان :

كان يغني
عندما أغار هولاكو على بغداد
واستسلمت « طرواد »
وعلقت في قلب « مدريد » وفي أبوابها الأعواد[٣٥] كما يجب ان نرى كيف يقفز ذكر مدريد في إحدى قصائد الشاعر التي تقوم على شخصية أسبانية أخرى ،

---

(٣٢) ديوان البياتي ١/ ٣١٠ دار العودة ، طبعة ثالثة ، بيروت ١٩٧٩
(٣٣) ديوان البياتي ١/ ٣٥٠
(٣٤) أديب شرقي (توفي سنة ١١٢٢ ميلادية) يعتبر واحدا من أساتذة هذا النوع من النثر الفني ، الذي هو فن عربي أصيل يجد الباحث له مشابهات في قصص الشطار ، والقارىء الاسباني المهتم يمكنه مراجعة كتاب خوان بيرنيت شديد الوثيق و الأدب العربي ، صفحة ٩٩٢ وما يليها وصفحة ١٢٥ وما يليها ، برشلونة الطبعة الثالثة ١٩٧٢
(٣٥) كلمات لا تموت ، ديوان البياتي ١/ ٥٦٩

مشهورة وحية جداً لدى البياتي ففي قصيدة «الى بابلو بيكاسو» يرد ذكر مدريد على هذه الشاكلة :

أغنية اللون الجريح تعبر النهر
تنث من أهدابها رائحة المطر
تغمـز للقمـر
ترقص حول نفسهـا
تضاجـع الزهـر
تريح نهديها على الوتر
تصبغ جدران مقاهي الفجر
تستولي على كآبة الحجـر
تشحذ من مدريد
في يومهـا
خناجـر الفجـر
تمزج في نصلها السهاد
والعالم والقـدر
وتحـرم البشـر
من نومهـم
من أن يموتوا في سراديب من الضجر[٣٦]

ولكي نصل الى ما تبدو لي أنها أكثر الاشارات كثافة وحدوثاً خلال هذه المرحلة ، نقدم الجزء الأول من القصيدة المهداة الى «ارنست همنغواي» والتي فيها يأتي الشاعر على ذكر لوركا وغرناطة :

الموت في مدريد
والدم في الوريـد
والأقحوان تحت أقدامك والجليد
أعياد أسبانيا بلا مواكب
أحزان أسبانيا بلا حـدود
لمن تدق هذه الأجراس
لوركـا صامت
والدم في آنية الورود

وليل غرناطة تحت قبعات الحرس الأسود والحديد
يموت ، والاطفال في المهود
يبكون
لوركا صامت
وأنت في مدريد
سلاحك : الألم
والكلمات والبراكين التي تقذف بالحمم
لمن تدق هذه الأجراس ؟
أنت صامت ، والدم
يخضب السرير والغابات والقمم[٣٧]

انه سياق شعري مختصر ، لكنه واضح عن «الموت في مدريد» ، عن المدينة الضائعة المكبلة بالاغلال ، المدينة التي لنفس السبب يحلم باستعادتها ، وليس غريبا أن تتكشف نوايا الشاعر فيما بعد ، في نهاية قصيدة من قصائد هذه المرحلة الاولى ، قصيدة ذات طابع غنائي مهداة الى زوجته : هند . ويلاحظ من ناحية أخرى أن نبرة حزن واضحة قد ظهرت في أعمال الشاعر ، كما يتضح بأن شعره كان يتعرض لخطر أن يتحول ويظل منحسرا ببساطة داخل سلسلة من منشورات الهجاء وردود الفعل البشرية المتمشية مع ما هو سائد في المجتمع . لكن البياتي يشرع في سلوك «دروب تنفض

(٣٦) النار والكلمات ، ديوان البياتي ١/ ٦٥٣ ـ ٦٥٤
(٣٧) المصدر السابق ١/ ٦٠٥ ـ ٦٠٦

بالمصاعب والصراعات دون أن يتخلى قيد أنملة عن المبدأ الانساني الاصيل الذي انطلق منه ، ولا عن مفاهيمه الاصيلة النزيهة . ولأن فترات المنفى الطويلة والاضطهادات والآلام والاحباطات أخذت تنال منه فان رياحا جديدة أخذت تهب على شعره :

هناك « مدريد » التي استعدتها
هناك « قندهار »
بحيرتان عبر غابات النخيل وسهوب النار
غرقت فيها ، احترقت[٣٨]

وخلاصة القول أن نتاج هذه المرحلة الأولى يكشف بوضوح عن الغرض السياسي المقصود من استخدام الموضوع الاسباني استخداما يكاد يقتصر على الإشارة الى مدريد ، كما سبق وأن نوهنا في البداية . فمدريد مدينة ضائعة ومنكوبة . مدينة « عذراء » . ولكنه سيكون من المناسب التذكير هنا بأن مدريد تظهر أيضا أمام الشاعر وبطريقة ما ، مدينة رفض وخيبة أمل : انها مدينة كريهة لأسباب سياسية واضحة ، وليس لأسباب شخصية . كما أن وصف مدريد بالمدينة الزائفة هو وصف لا يقلل من شأنها ، حسب اعتراف الشاعر نفسه ، فهي التي احدثت الصدمة الاولى في نفسه[٣٩] بموتها المجردة من الانسانية ، فهي مدينة « الاسمنت والحديد والصفيح وعلب السردين وكل شيء يشي به ، ويتآمر ضده . فلم يكن هناك مكان في علب السردين هذه للعشاق المتواجدين الذين يبحث كل منهم عبثا عن فم الثاني في الظلام . ان مدنا كهذه ، لا تلبث أن تنفض بكلاب صيدها ، وذبابها على جنة أهل الحب وتحيلها الى أنقاض ورماد ، لأنها مدن تعادي الله والانسان والحب ، ولا مكان فيها الا للصيارفة واللصوص والشطار والمخلوقات التي كانت بشرا »[٤٠] وساء كان الأمر مع أو ضد (وهي قضية ، امكانيات النقاش فيها كبيرة جدا) فإن خاصية « الاستحداث » هذه لا تقترن فعلا ـ كما أظن ـ عند البياتي ، بالعاصمة الاسبانية[٤١] .

٢ ـ المرحلة الثانية :

وكما أسلفت ففي هذه المرحلة الثانية سأتناول نتاج الكاتب الشعري الذي ظهر في مجلد واحد يتضمن ما

---

(٣٨) سفر الفقر والثورة ٢/ ٢٠٥

(٣٩) « وكانت الصدمة الأولى حينما اكتشفت حقيقة المدينة . كانت مدينة مزيفة ، ثملت بالصدف وفرضت علينا . لم تكن تلك من حقيقة المدينة أكثر من تلميحها بهياكل أو مهرج يلتصق في ملابسه إلى لون أو أية لفظة يصادفها أنا أعشق المدينة الحقيقية التي عاشت قرونا على ضفاف « دجلة » وولدت وعاصرت حضارات عظيمة فقد شيدت بأيها ماتت واختفت الى الأبد ولم أكن أرى لها العودة ، وأنا رجعت لها معتقدا كالمعتقد النهر الذي ينبع ويجري الى البحر الكبير يعانقه ويذوب فيه . ومن هنا كانت الثورة على المدينة رفضا لشكلها القائم ، ولم يكن رفضا عاطفيا ، وانما كان يثيرا الشعر هو الذي ولد الثورة » (تجربتي الشعرية صفحة : ٨) وسيكون من الأهمية بمكان أن نعرف أيضا ، كيف كانت للشاعر ، في بغداد تلك التي قضى فيها طفولته المزيفة ، تصوراته الأولى المرعبة المتكاملة عن الموت : « المدينة التي كنا نعيشها في ذلك الوقت كانت أشبه بالموت نفسه ، كنا نخاف الموت ونكافحه ، وكانت المقبرة قبالتنا ، فلا يمر يوم إلا ونرى الموتى الذين يشيعون الى مقابرهم الأخير . وكنا نسير وراءهم ، نحن الصغار لنشاهد عملية دفنهم ... الموت ، موت الانسان وموت الحيوان كان أمرا مألوفا لدينا . . . نعم ، كان الموت في كل مكان . . ومع أننا كنا صغارا فقد كنا نشعر بأننا نعيش بلا مستقبل ، فالثورة لا تكمن أيضا والغيب لا يموت » مقابلة أجراها مع الشاعر ، عصام محفوظ ، ونشرت في صفحة : ٨٥ وما يليها ، عدد ٣٧ شتاء ١٩٦٨ من مجلة « شعر » البيروتية وترجمها فيديريكو أربوس الى الاسبانية ، مجلة القنطرة العدد الأول صفحة ١٣٦ وما يليها ، مدريد في ربيع ١٩٧٦

(٤٠) تجربتي الشعرية ٢/ ١١١ ـ ١١٢

(٤١) اقرار ذلك ولو أنه يبدو حقيقيا أن أطرح سؤالا وقضية ، ولو أنه في ذلك يتوجب علي الآن ، أن أدخل في أسلوب الصميم التعميم . فالسؤال هو : الى أي حد يمكن تقديم اسبانيا في نظر رجل مفكر أو مبدع أجنبي أو مثقف عربي في حضرة ، مقابلة لها حديث ومتطورة يمكن مقارنتها ببقية البلدان الغربية التي تنتمي اليها ؟ أظن أن القضية المترتبة على هذا السؤال ستكون مثيرة للمواقف ويتوجب علينا أن نتخلص من ردود الفعل المزاجية العاطفية السريعة التي تصدر عن كلا الفريقين ، وذلك كي ندرس القضية بكل الدقة التي تستحقها ، والاسهاب الكافل للتمييز بين المزايا المتضمنة وتاريخها ونتائجها المترتبة .

نشر على مدى خمس سنوات : ١٩٦٦ ـ ١٩٧٠ . وكما أشرت فهناك نهج له ما يبرره بصورة كافية ، يهتم بالخط التطوري في شعر البياتي ، ولو أنه في أحد جوانبه لا يصدر عن تقاليد مرعية بعينها ، كما هي العادة في تقسيمات من هذا النوع . ومع ذلك فإن ديوانه « الذي يأتي ولا يأتي » يحدد بأصالة مرحلة من المراحل ، كما يتضح أن الخط الغالب على الموضوع والأسلوب هو طابع هذا الديوان الذي سيستمر بصورة أساسية في الدواوين التالية مباشرة . مع أنه لا نخفي أن هذا الديوان الجديد مرتبط بوضوح بما سبقه (كما أشار الى ذلك النقاد)[٤٢] الأمر الذي جعله أيضا عملا أصيلا بصورة مطلقة ، ويمكن أن يحتير ، بصيغة ما كيرهان « ناف » أو يخفف من حدة تأكيدنا السابق .

ولكي نعطي تصورا اجماليا ـ ذا طابع ظاهري على الأقل ـ تقريبا لهذه المرحلة ، يجدر بنا أن نأخذ في الاعتبار أننا ندرس مرحلة ذات دور خلاق ملحوظ عند الشاعر : ستة دواوين في خمس سنوات تكشف بجلاء عن هذا الدور الخلاق . كما تجدر الاشارة إلى أن بعض القصائد التي تظهر في هذه المرحلة كانت مشمولة في مرحلة سابقة[٤٣] .

وقد أشرت من قبل الى أنه لا توجد نية تدفعني الى دراسة أعمال البياتي في مجملها دراسة عميقة ، أحاول فيها بصورة ، ملائمة وموثقة ، تحديد مراحل النمو أو التطور المحتملة وعليه سأتوقف عن الاشارة لأي تفصيلات عن الاختلافات أو الأشياء الجديدة أو العناصر التي تضيفها هذه المرحلة لسابقتها ، أو سأخفض من هذه الاشارات الى الحد الأدنى ، الذي يسمح بذكر بعض التفصيلات ذات العلاقة المباشرة بالموضوع الذي نحن الآن بصدده . كما أود التأكيد على ملاحظة بسيطة أساسية قد تكون أقوى وأهم بكثير من الملاحظات التي سأقدمها لك حالا كاقتراح بسيط ذي طابع مقارن في المقام الأول .

وقد لاحظ أحد النقاد في هذه المرحلة من شعر البياتي ظهور وتطور اسلوب وصفه بالقصصي اسلوب ينعكس واضحا على زمن القصيدة[٤٤] ونحن هنا على الأقل ليس لدينا أية نية في تقديم تفسيرات مغامرة أو اقامة تقريبات سطحية مجردة من السند النقدي والتوثيقي الكافيين ، ولكن ذلك لن يمنعني من تقديم اقتراح استقصائي ، ذلك أنه سيكون من الشيق جدا أن نقارن ظاهرة كهذه من حيث الشهرة والأهمية (من خلال المضمار ظاهري التحقيق عند كل شاعر أو مبدع) بأخرى مشابهة عند شاعرنا بيشتي اليكسندري الذي لفت بوسونيو الانتباه حوله بوضوح وجلاء حيث درس الناقد بذكاء ظاهرة كهذه معتنيا بظواهر الاسلوبية البارزة الامر الذي قد يعنينا عناية كبيرة عند دراستنا للبياتي ، ويفتح الباب واسعا أمام تفسيرات أفضل للشعر الغنائي الواقعية . من هذا القبيل يقول بوسونيو في حديثه عن اليكسندري : « كل ذلك إجمالا الى جانب خاصيات

(٤٢) هذا الديوان مرتبط بصورة خاصة ومباشرة بديوانه السابق « سفر الفقر والثورة » الذي يعتبر ، عامة بداية مرحلة جديدة تتواصل في الديوانين التاليين اللذين يمثلان هذا بصورة أكبر « الذي يأتي ولا يأتي » و « الموت في الحياة » وبهذا الشأن يمكن مراجعة كتاب عبد العزيز شرف سالف الذكر ، صفحة ٣٧ ، وكتاب شوقي خميس سالف الذكر ، صفحة ٨١ ـ ٨٢ . ومحمد زلزاف في المرجع السابق صفحة ٧٧ ويقول هذه المقولة : حقيقة المشابهة البسيطة التي يحظى بها هذا الموضوع المحلي الاسباني في ديوانه « سفر الفقر والثورة » تقابل المشابهة الشبيهة الموضوعية التي يحظى بها نفس الموضوع في الديوانين التاليين ... الى القسم الذي ...

(٤٣) هذا ما يحدث ، على الأقل ، في بعض قصائد الديوان : « عيون الكلاب الميتة » و « يوميات سياسي محترف » المؤرخة بالسنوات : ١٩٥٠ ، ١٩٥٢ ، ١٩٥٤ ، ١٩٦٠ ، ١٩٦٢ ، ١٩٦٣ ، ١٩٦٤ .

(٤٤) خليل كلفت : النموذج الكوري ، صفحة ٣٩ وما يليها .

أخرى لا تزال أكثر جوهرية سنعلق عليها في صفحات قادمة يجعلني أقول بمعنى قد نتوصل فيها بعد الى فهمه بصورة أفضل أن « قصة القلب » هو عمل واقعي »(٤٥).

واعترف بأنه سيكون من الأهمية بمكان ، بالنسبة لي ، أن استخدم هذا التعليق بصورة عرضية في تسجيل اقتراحين حول شعر البياتي ، ومن ثم سأفسر الاقتراحين تفسيرا كافيا في اتجاه مختلف . وبطريقة بالفعل غير معتادة . فهل سيكون ملحوظا في شعر البياتي على طول هذه المرحلة الثانية تطور مشابه في الواقعية ؟ فعلى أي حال ، وعلى خلاف ما هو معتاد قبوله كأمر لا يقبل النقاش ، أصر منذ الآن وربما بصورة مدهشة ، على أنه من المناسب أن نقول بأن الأمر يتعلق بواقعية انسانية أصيلة ، عميقة في تركيبها ـ أرجو أن نكون قد وفقنا في وضع هذه الصفة ـ قضية في مجملها ، وعليه فمنذ أن كان البياتي يكتب الموضوعات المطروقة وحتى منشورات « الواقعية الاجتماعية » التي تبرز في جزء كبير من أعماله السابقة وأن الجذور العميقة فيما هو سياسي ، وأصل التضحية في سبيل هذه الواقعية . ففي هذه اللحظة على الأقل ، يظل الاقتراح قائما .

لا شك في أن تناوبا عميقا في النظرة الوجودية الداخلية عند الشاعر ، قد ظهر في هذه المرحلة . إنه تناوب شديد الالتصاق بإحساس شخصي داخلي ميتافيزيقي جديد ، بالزمن والأحداث والأشخاص ، في لحظة اضطراب وتآلف داخلي جماعي وفردي في نفس الوقت ، تآلف ذو إمكانيات خلق هائلة . إنها في الحقيقة أول عملية تكوين خصبة في الاختيار الرمزي الاسطوري وفي هذا الصراع المستميت لتجاوز القوالب التي لا تزال تشكل آخر معالم الشعر الاجتماعي الملتزم بأكمله(٤٦) على كل حال فالنقاد العرب الشباب الذين نشأوا نشأة ايديولوجية ملتزمة واضطلعوا بما فيه الكفاية على قراءات أجنبية لا تتشابه في أغلب الأحيان كثيرا ، قد رأوا أن « البياتي » قد تخطى مرحلة التعبير الرومانسي في سنوات التمرد وتخطي مرحلة التعبير الواقعي البسيط المتضمن تصورا أيديولوجيا مجردا للحياة في سنوات الثورة ، ودخل منذ ديوان « سفر الفقر والثورة » في مرحلة التعبير الشامل عن الواقع الذي انكشف أمام عينيه بأبعاد شديدة التعقيد حيث لم تعد الرؤية تعبر عن حالة سيكولوجية من حالات النفس أو عن موقف انساني محدد وإنما تضم الحياة بتناقضاتها البالغة الخصوبة حيث يمتزج تاريخ الانسان بحاضره كما تمتزج الأسطورة بالواقع ....(٤٧).

فالتواجد يبدأ في تفسير نفسه حسب منهج واضح ورفيع المستوى ، منهج خصب فياض ذي رسالة . فهو يفسر نفسه حسب منهج الثورة المستمرة ، ولو أن ذلك لا يعني أن يكون الطريق طريق ثورة منتصرة انتصارا دائما أو مرحليا ، إنه جرثومة أو سفالة فتاكه في طور الاكتمال أكثر منه تحقيقا انتقاليا سريع الزوال ، إنه انطلاق انساني جديد يتجسد في نوع رئيسي جديد أيضا :

(٤٥) كارلوس بوسونيو : شعر بيثنتي اليكساندري ، الطبعة الثانية ، صفحة ٩٣ مدريد ١٩٦٨ .

(٤٦) « يمكن للمعالم المطبقة بصورة حازمة أن توحي بالفعل ، بشعر راق ويكون ذلك برفض الجمود الطائفي والسماح بأكبر قدر من الحرية في تطبيقها ، ويكون ذلك مصاغا للتطبيق على العالم الخالي الذي كثير من معالمه معلقة بثقة وصراحة بالقلوب ولا مثيل لها من قبل ، هذا في حين أن الشعر يقوم على مزاج شخصي تام ، فالمسيرة اذا بين العقيدة والشعر كبيرة جدا ، لدرجة أن أفضل الشعراء لا يستطيعون سدها حتى ولو بشيء من النجاح الوقتي وبالرغم من جهودهم يمكن أن لا تكون وعينة العواقب فانها تقل دائما دون المستوى المرجو منها » س . م . بورره : الشعر والسياسة بين سنتي ١٩٠٠ ـ ١٩٦٠ ، الصفحات : ١٧٥ ـ ١٧٦ ، بوئنوس أيريس ١٩٦٦

(٤٧) شوقي خميس : نفس المرجع ، صفحة : ٨١

« الثوري في ثورة مستديمة »[٤٨] قادر على مجاراة علم الأجناس النظري المثالي وإبراز نماذج تاريخية ملائمة ومتوعه .

أ ـ مدريـد

في هذا المضمار الجديد ومن خلال معالجة المفهوم المطروح طرحا رمزيا فنيا ، تدخل ـ كما سنرى ـ إشارات لمدن اسبانية جاء ذكرها في قصائد المرحلة الثانية من شعر البياتي . ونخص بالذكر من بين هذه المدن . مدينة مدريد ، المدينة الوحيدة التي ظهرت في مرحلة سابقة .

ففي قصيدة « الوريث » ذات العنوان قوي الدلالة ـ دلالة استقبال أساسية ، معاصرة ومستمرة ـ يمكن ملاحظة اللهجة الجديدة التي تتناول الموضوع السياسي بصورة أسهل . ويطابعها في حالتيه الأصلية والمعدلة :

يجف في عيون بوذا النور
تتقطع الجذور
وآخر السلالة
حفيد هوميروس في مدريد[٤٩]
يعدم رميا بالرصاص ، ارم العماد[٥٠]
تغرق في ذاكرة الأحفاد
مات المغني ، ماتت الغابات
وشهريار مات
ووريث هذا العالم المدفون في أعماقنا يموت[٥١]

في جزء بارز جدا من هذا الديوان : « الذي يأتي ولا يأتي » يُلاحَظ جو من اليأس والفتور البارد ، واضح جدا ، ومنعكس تماما في هذا المقطع ، جو من الفتور واليأس يظل حاضرا بصورة لا تقل عما هي عليه في مقاطع أخرى من قصيدة لعنوانها نفس الدرجة من الدلالة : « خيط النور » فتور ويأس كذروة نهائية عليا لقلق جدلي دائم ، في ظل توازن صعب يكاد يكون مستحيلا . هكذا نرى كيف يأتي موضوع مدريد في هذه القصيدة الثانية بإشارة تعد املوحة في طابعها ذي الجذور الاسبانية : انها الاشارة الى مصارعة الثيران التي هي مع ذلك موضوع لم يستخدمه البياتي قبل هذه المرحلة :

رأيته : يصارع الثيران في مدريد
يغزو قلوب الغيد
يضحك في أعماقه ، منتظرا ، وحيد
. . . .
. . .   .

رأيته يصارع الثيران
مضرجا بدمه ، يصرعه قرنان
. . .   .

مناضلا يموت في مدريد
مضرجا بدمه وحيـد

---

(٤٨) انظر عبد العزيز شرف : المرجع السابق صفحة ٦٨ والبياتي نفسه يحدد هذه التحولات في البنية الأساسية لشعره : بداية من « كناس الشوارع » أو « الثائر » أو « الثائر غير الملتزم » في الديوان « أباريق مهشمة » إلى « الثوري الملتزم » في الدواوين « المجد للأطفال والزيتون » و « أشعار في المنفى » و « عشرون قصيدة من برلين » و « كلمات لا تموت » وإلى « الثوري في ثورة مستمرة » في الدواوين « النار والكلمات » ، سفر الفقر والثورة » و « الذي يأتي ولا يأتي » و « الموت في الحياة » (انظر : تجربتي الشعرية الصفحات ٣٦ ـ ٣٧) .

(٤٩) « هذا الحفيد لهوميروس » الذي يسقط بذريه صريع رصاصات ، هو كارثة الغد ، غرثية لوركا (انظر مقالة عبد المنعم الحلفي في التسوانح الكوري . . . صفحة ١٠٧)

(٥٠) ارم : هي مدينة اسطورية يحتمل أن يكون القرآن قد ذكرها ، ولقد أن ذكرها أيضا القصص العربي في العصور الوسطى . وهي أيضا موضوع من موضوعات شعر البياتي : « لقد ـ غرقت ارم العماد أو مدينة العشق آلاف المرات في البحر ، وعادت إلى الظهور وكلما يحدث أيضا الشعراء في سيرهم اليها ، وكلما اقتربت هربت سرعون اليها » تجربتي الشعرية ـ الديوان ٢/ ١١٣)

(٥١) ديوان البياتي ، ٢/ ٢٤٩

تحت قرون الثور أو في ساحة الاعدام(٥٢)

...   .

رأيته يمتد من جيل الى جيل كخيط النور
في عالم الفوضى وفي تزاحم الاضداد والعصور

...   .

رأيته : يولد في مدريد
في ساحة الاعدام أو في صيحة الوليد
متوجا بالغار
تحوم حول رأسه فراشة من نار(٥٣)

ان الاشارات الهامة التي تظهر في ديوان « الذي يأتي ولا يأتي » بصورة متفرقة في العديد من القصائد كما لو كانت مذابة فيها ، تواصل الظهور بصورة واضحة في ديوان « الموت في الحياة دون أن تفقد طابعها وشكلها الأساسي : وتستمر الاشارات الأساسية الجدلية التي هي بطبيعة الحال ذات وجهين ، لكنها في نفس الوقت مشتركة أيضا . فمع أنها موجهة اتجاهات متعارضة نجدها منصهرة ومترابطة بهذه الرؤية العدائية شديدة التأصل في شعر البياتي : رؤية الموت والظلام والصمت :

نسيتُ ، فالأموات
لا يسمعون هذه الصيحات
لم يبق لي أحد
الكل ماتوا ، رحلوا ، حاملي الوداع
كنا معا ندرك سر الموت والحياة
كنا معا ، فآه ...   ...
... وخيم الليل على « مدريد »
وسقط الجليـــد
مخبئا بيده البيضاء وجه العاشق الشريد

ويعلن العمل الثوري :

كنت على ظهر جوادي الاخضر الخشب
أقاتل الاقزام في مدريد(٥٤)

ويرفض الجريمة البريئة في قصيدة مركزية من الديوان ، سنشير اليها فيما يلي ، بصورة أكثر تفصيلا(٥٥) . جامعين بين تعبيرات وموضوعات أجاد الشاعر استخدامها :

أيتها الناقورة الحمراء
أسواق « مدريد » بلا حناء
فضمخي يد التي أحبها ، بهذه الدماء
ياصيحة المهرج ـ الجمهور
ها هو ذا يمــوت
والثور في الساحة مطعونا ، باعلى صوته يخور(٥٦)

ويقدم أيضا الصورة المقابلة تماما ، وهي صورة مكملة منصهرة مشحونة بالأمل والمستقبل :

---

(٥٢) في هذه الترجمة (جسده للبا يظهر ويمكن تلقه بسهولة) بموجب القلم لكي لا تستخفض رموده قبل غالبية لدى أنصار الترجمة الحرفية ، وأرى أني الترجم عبارة « ساحة الاعدام » الواردة في النص العربي بعبارة « الساحة الكبرى » ، وأرى في ذلك عدم حدوث اكراه في الترجمة وان الترجمة التي دعينا اليها تزيد المعنى ايضاح ، وفي المقاطع الاخرى الواردة هنا يمكن أن يظهر مثال مشابه ، ولكننا نكتفي هنا بالاشارة العامة .

(٥٣) ديوان البياتي ٢/ ٢٥٨

(٥٤) هذا مقطع من قصيدة مهداة الى الشاعر العربي « ديك الجن » الحمصي (الموت في الحياة الديوان ٢/ ٣٥٥) (الذي عاش في القرنين الثامن والتاسع الميلاديين الذي باسمه تسمت القصيدة . انه أحد أمثلة الثورة الكثيرة التي يدمجها الشاعر ، متجاوزا الحدود الزمانية والمكانية ، وفي الملاحظات الواردة في نهاية الديوان أشار البياتي الى شاعر حمص هذا بانه : « ولع في غرام جاريه رومية ، حتى أنه من فرط حبه لها وغيرته عليها ، قتلها وأحرق جثمانها وخلط رمادها بالتراب وصنع منه قدحا لخمرته ، ليحتسيها الى الأبد ، ولكي لا يشاركه فيها أحد » (الديوان ٢/ ٤١٦)

(٥٥) المقصودة هنا هي قصيدة « مراثي لوركا » (الديوان ٢/ ٣٤٤) التي سنعالج بصورة أوسع عند الاشارة الى غرناطة .

(٥٦) ديوان البياتي ٢/ ٣٥٠

تولد في « مدريد »
تحت سماء عالم جديد[٥٧]

وفي قصيدة أخرى هامة أيضا في المجموعة بعنوان « الموت في الحب » يتحكم الشاعر في الاختيار الاسطوري تحكما كاملا ، وعندما تختلط في مقطرة ، في درجة الغليان رموز قديمة من منطقة البحر الابيض المتوسط أو الشرق الأدنى برموز أخرى من الغرب الحديث (مندمجة أيضا بأصداء انثربولوجية عميقة) نقرأ في مطلع القصيدة الوارف الظليل :

فراشة تطير في حدائق الليل ، اذا ما استيقظت باريس
يتبعها « أوليس »
عبر الممرات الى « ممفيس » [٥٨]

ب ـ قرطبة

وفي نفس المجموعة الشعرية : « الموت في الحياة » تظهر (اشارة لقرطبة التي أعرفها عند البياتي ، ولو أن ذكرا كهذا ، حتى الآن وببساطة سيكمل ـ كما يبدو لي ـ دورا تعريضيا تظهر هذه الاشياء في قصيدة : « عن الموت والثورة » المهداة الى تشي جيفارا[٥٩] ففي الاشارة الى قرطبة يكاد لوركا يكون مشمولا بصورة مؤكدة :

كان مغني « قرطبة »
ملطخا بالدم فوق العربه
تبكيه جنيات بحر الروم
وقاطفات زهر اللؤلؤ والكروم[٦٠]

جـ ـ غرناطة :

وغرناطة هي المدينة الأسبانية التي تبدأ في الظهور ، في هذه المرحلة كأقوى مركز يجتذب شعر البياتي ويشحنه بمضمون رمزي هام قريب من القلب . وكما سنرى ، فان الاشارة الى لوركا وغرناطة ـ وهما بالفعل لا ينفصلان بل يأتيان مندمجين كما لو كان البياتي لا يسمح لهما بالظهور على طبيعتهما كعنصرين منفصلين ـ قد ظهرت في اولى القصائد الثلاث المهداة الى همنغواي ، وهي القصيدة التي سبقت ترجمتها .

ففي الديوان الجديد « الموت في الحياة » يبرز عنصر على درجة كبيرة من الأهمية . عنصر هام في صورته ومعناه ، سيبرز في صورة شاعر عبقري الشخصية ، انهم ، إنه « الملاك » فيديريكو غرثيه لوركا هو الآن في نفس بيئته الغرناطية ، وهذا الأمر بالنسبة للشعراء العرب الشباب « والساكنين بالمهد » ـ كما ذكرت في مناسبة أخرى ـ لا يشكل فقط ، حافزا على الترجمة والدرس بل يعتبر أيضا موضوعا خاصا بالشعر ـ موضوع مضطرب ومتحرك ، مطلق من عقاله وذو تدفق غنائي .

والرائع والمثير في الأمر هو أن صورة الشاعر الغرناطي العميقة المبهمة الاصيلة ذات الدلالة الواضحة تحرك الهام الشعراء العرب الشباب كما لو كانت مهمازا ، لعبقريتهم الشعرية ، ففيديريكو غرثيه لوركا هو صرخة

---

(٥٧) ديوان البياتي ٢/ ٣٤٠
(٥٨) كما هو الحال في شعر مناطق أخرى كثيرة من العالم فان العنصر الاسطوري الجماعي ، يكون هنا غير ممزوج باستخدام الثقافي ، وانما حليفا لنا للكشف والفهم ، ويظل بكثافة بارزة جدا في الشعر العربي . ان هذا الذي نشير اليه اشارة عامة يمكن أن يصلح للتطبيق على البياتي الذي دون شك يظهر عنده مثل هذا الاتجاه المسيطر وتكون مساهمته قليلة جدا في تطبيع الصوت ، وهذا فانه باحساس داخلي يمزج الموضوع مزجا عميقا .
والاشارات المرجعية الموضحة لهذا الموضوع قد تكون كثيرة ، ويكفي الآن التعبير على امثلة القارىء المهتم بالموضوع الى سابق المختصرة في « مؤتمر الثقافة الاوربية والثقافة العربية » المعقود في البندقية سنة ١٩٧٤ ، بعنوان « أساطير البحر الابيض المتوسط القديمة في الشعر العربي الشاب » وهي ما ضمناها كتابنا هذا بعد أن ترجمناها الى الاسبانية .
(٥٩) شخصية أصبح أثرها في الشعر العربي المعاصر يستحق دراسة لاسباب كثيرة من بينها محاولة توضيح ما هو مماثل وما هو أصيل له حضوره اللامع .
(٦٠) ديوان البياتي ٢/ ٣٦٢

وتر أندلسي جديد ، تصل من بعيد . انه بوق في غاب الأزمنة والفضاءات القائمة . وهو أخيرا ، نبع الالهام الأصيل .. دخل عالم الاسطورة والرمز والبطولة الذي يأتي بمعجزة الابداع الشعري[٦١].

ففي تلك المعادلة : موت حياة ـ زوال ـ ذات الحدين ، المثيرة للقلق ، المتمثلة في ديوان البياتي الأخير هذا ، لوركا كشخصية من الشخصيات التاريخية الاسطورية الكبرى :

المسيح ، جلجامش ، لقمان ، جيفارا .... مشتل خصب وعلامة موت ثوري مزهر ، إنه سهم خلود لا يفنى ، سهم خلود يحظى بتقدير العالم كله ، والبياتي متجاوزا الحدود الصغيرة للزمان والمكان ، ينغرس في هذا المشتل فيبدو مقلدا في هذه القصيدة الرائعة المكثفة التي تحمل « الموت في غرناطة » :

عائشة تشق بطن الحوت[٦٢]
ترفع في الموت يديها
تفتح التابوت
تزيح عن جبينها النقاب
تجتاز ألف باب
تنهض بعد الموت
عائدة للبيت
ها أنذا أسمعها ، تقول لي : لبيك
جارية أعود من مملكتي اليك
وعندما قبلتها ، بكيت
شعرت بالهزيمة
أمام هذي الزهرة اليتيمة :
الحب ، يامليكتي مغامرة
يخسر فيها ، رأسه المهزوم
بكيت ، فالنجوم
غابت ، وعدت خاسرا مهزوم
أسائل الاطلال والرسوم
عائشة عادت ، ولكني وُضعتُ ـ وأنا أموت
في ذلك التابوت
تبادل النهران
مجريهما ، واخترقا تحت سماء الصيف في القيعان
وتركا جرحا على شجيرة الرمان
وطائرا ظمآن
ينوح في البستان :
آه جناحي كسرته الريح
وصاح في غرناطة
معلم الصبيان
لوركا يموت ، مات
أعدمه الفاشست في الليل على الفرات
ومزقوا جثته ، وسملوا العينين
لوركا بلا يدين
يبث نجواه الى العنقاء
والنور والتراب والهواء
وقطرات الماء
... ...[٦٣]

---

(٦١) من مقالنا « حضور فيديريكو غرثيه لوركا » في الأدب العربي المعاصر ، المقدم في المؤتمر الرابع للدراسات العربية الاسلامية المنعقد في أشبونة سنة ١٩٦٨ ، ليدن ١٩٧١ ، صفحة : ٥١ . ولن نقتصر هنا على الاشارة الى المراجع المصدرية ذات الهمية الاكتائية ، بل أوصي بقراءة المقال لان الموضوع جدير بالقراءة وهو مجموع في كتابنا هذا أيضا .

(٦٢) حسب تصريحات الشاعر نفسه فان « عائشة » بطلة ديوان « الموت في الحياة » تقوم على شخصية أسطورية لفتاة أحبها عمر الخيام (الذي هو بدوره أيضا بطل ديوان « الذي يأتي ولا يأتي ») وتوفت بالطاعون ولم يحدث أبدا للخيام أن تحدث عنها في أشعاره وقد أراد البياتي أساسا أن يسمي هذه الشخصية خزامي حيث يقول : « عائشة هنا أو خزامي ، امرأة أسطورية : وهي رمز للحب الأزلي الواحد الذي يبعث ، فيحيى ، ولا يتناهى من صور الوجود وهي الفتاة الواحدة التي تظهر لنا لا يتناهى من الصفات في كل [illegible] ، وهي باقية على الدوام على ما هي عليه » (الموت في الحياة ، الديوان ٢/٤١٦)

(٦٣) ترجمة فيديريكو أريوس هذه القصيدة كاملة يمكن الرجوع اليها في كتاب « الأدب العراقي المعاصر » الصفحات ١٢٦ - ١٢٩

إنه الانذار الشعري ، لأن التحقيق الكامل لمعادلة لوركا ـ غرناطة ـ سيظهر في تلك القصيدة التصويرية الخارقة للعادة في صفائها ، المكونه من ستة مقاطع : سيظهر في « مراثي لوركا » حيث يوجد مسرح المأساة ومسرح « الجريمة »[٦٤]، مسرح موت البطل ، مقيما بالاضافة الى ذلك أيضا ـ كما سبق أن أشرت ـ تلك الطقوس الرهيبة للموت والبعث ، ففي « مراثي لوركا » تكمن التضحية المثمرة ، ويكتز الشاعر بصدى عميق مرعب العالم القديم بأكمله ، المجدب منه والخصب في بلاد الرافدين والشرق[٦٥]. ويكشف الشاعر عن المعادلة هكذا :

ـ ٢ ـ

مدينة مسحورة
قامت على نهر من الفضة والليمون
لا يولد الانسان في أبوابها الالف ولا يموت
يحيطها سور من الذهب
تحرسها من الرياح غابة الزيتون
رأيتها ـ والدود
يأكل وجهي وضريحي عفن ـ مسدود
قلت لامي الارض : هل أعود ؟
فضحكت ونفضت عني رداء الدود
ومسحت وجهي بفيض النور
عدت اليها يافعا مبهور
أعدو على ظهر جوادي الأخضر الخشب
صحت على أبوابها الالف ولكن النعاس عقد الأجفان
وأغرق المدينة المسحورة
بالدم والدخان

ـ ٣ ـ

الغادةُ المضواعْ
ذات العيون السود والأقراطْ
تجملت بورق الليمون والقداحْ
تعطرتْ بماء ورد النارْ
وقطرات مطر الاسحار
غرناطة الطفولة السعيدة
طيارة من ورق ، قصيدة
مشدودة بخيط هذا النور
يطير فوق السور
غرناطة البراءة
لمن في القاع ما تحمل من ريح ومن نجوم
تنام تحت ندف الثلج على القرميد
تشير في خوف الى كثبانها السوداء
فمن هناك الاخوة الاعداء
جاءوا على ظهر خيول الموت
وأغرقوا بالدم هذا البيت

(٦٤) تحول هذا الذي أظن بأنه عند أغلبية الشعراء العرب الشباب الذين يشدون لوركا ـ ومراثيه خاصة ـ تكمن القصيدة الشفاهية الطويلة وتكوين فكرة عنها ما هو مجال للمقارنة وخاصة في حالة الحديث عن الشاعر المصري صلاح عبد الصبور ـ انظر مقال سابق الذكر : « حضور لوركا ..... » الصفحات ٤٩ ، ٥٠ ، ٥٢ ، ٥٤ من هذا الكتاب .

(٦٥) هذا البحث لعالم بلاد الرافدين هو خاصية غزو الشعر البابلي وخاصة في احتفاله في فترة الهجوع . وهو أمر لا ينعكس في الترجمة التي أقدمها الآن لأنها تبدأ بالنشيد الثاني من المراثي ، وتظهر تلك العناصر في النشيد الأول الذي يبدأ هكذا :
يقر بطن الابل المتزن
يموت « الكينو » على السرير
مبتسما حزين كما الموت مدفونة في الطين

- ٤ -

ثور من الحرير والقطيفة السوداء
يخور في الساحة والفارس لا يراه
قرناه في الهواء
يطاردان نجمة المساء
ويطعنان الفارس المسحور
هاهو ذا بسيفه المكسور
مضرج بدمه في النور
فمان أحمران فاغران
شقائق النعمان
على سفوح جبل الخرافة
دم على صفصافه
- أيتها النافورة الحمراء
أسواق « مدريد » بلا حناء
فضمّخي يدَ التي أحبُّها بهذه الدماء
ياصيحة المهرج - الجمهورْ
هاهو ذا يموت
والثور في الساحة مطعونا ، بأعلى صوته يخور
غسلا لعار الموت حتف الأنف
أغمد حد السيف
في قلب هذا الليل
قاتل حتى الموت
من شارع لشارع
أدركه الأوغاد
وزرعوا في جسمه الخناجر
وقطعوا الخيط الذي يهتز في السماء
طيارة الطفولة الخضراء
تسقط في خنادق الاعداء
غرناطة البهيمة
يبيعها النخاس
من يشتري عائشة ؟ من يشتري العنقاء ؟
أميرة من بابل أسيرة
أقراطها من ذهب المدينة المسحورة
من يشتري الأميرة ؟[٦٦]

وفي مناسبات قليلة كهذه يصل شعر البياتي الى درجة النضج والتماسك الكامل بين عناصره المكثفة ، فهو شعر سياسي قوي الايحاء ، شعر لا جدال في صدوره عن ألم عظيم ، شعر أمل ومأساة يعيش صراعا طاحنا قد لا ينتهي ، وبالتالي فغرناطة أيضا مدينة مأساة وأمل ، أرضية الجذور وسماوية الشطحات ، متأصلة ومعلقة ، مدينة جهنم وجنة ، إنه الاطار المتكامل الذي من خلاله يستطيع صراع الرموز الشعرية النشطة أن يتطور أيضا .

وكون شعر البياتي شعرا سياسيا عظيما (وأصر على أنه عظيم لكي أميزه عن قناعه عن المنشورات المزعجة) لا يمنعه من أن يكون شعرا تاريخيا ذاتيا ، يسعى الى الحقيقة الثابتة يتجاوز الظاهرة البسيطة ، بألم يبحث عن كأس وإناء الحب الرضي هاربا من قلق انساني منتشر في كل مكان . ان ناقدا عربيا شابا يشير بوضوح ويفسر بدقة شعر البياتي على أنه « يحاول أن يشكل الكل في لحظة واحدة »[٦٧] ومن هنا يتولد الاحساس بعدم المعاصرة الذي يسيطر على جو القصيدة ، وهو احساس يتفق جدا مع طابع القصيدة التأبيني .

---

(٦٦) في الكتيب « غرناطة » الصادر عن البيت العربي الأسباني ، مدريد ١٩٦٩ الصفحات ٣٩ - ٤١ ترجم ماريه لويسه كانيو وأيضا الأناشيد الثالث والرابع والخامس من هذه المراثي والحقيقة انها نفس الترجمة الجزئية التي قدمتها المترجمة نفسها في اطروحة الماجستير المطبوعة في قسم الدراسات العربية بجامعة مدريد الكومبلوتنسي بعنوان « الموضوع الأسباني في الشعر العربي المعاصر » .

(٦٧) محمد زفزاف : المرجع السابق / صفحة : ٨٠

فغرناطة في هذا الاطار الرائع المسحور الذي يستطيع خيال البياتي الجبار أن يصوره ، تنتقل الى منزلة أعلى من منزلة المدينة الفاضلة ، مدينة الأحلام ، مدينة الثورة المنهارة[٦٨] ولا يبقى علينا الا أن نقارن المعالجة التي خص الشاعر بها المدينة الأندلسية (ذات الشهرة العالمية الواسعة خاصة عند الانسان العربي) بتلك التي خص بها عاصمة البلاد : مدريد[٦٩] لكي ندرك الفرق . فمدريد مدينة ذات طابع رسمي مفروض عليها ، وبهذا يكون من الصعب عليها اختراق الحدود الضيق للاطار الايديولوجي الحزبي ، والدافع الموضوعي البسيط الطبيعي وجوده عند شاعر له مواقف البياتي ، أما غرناطة فترتفع ـ كما أظن ـ الى درجة الرمز بتركيب عناصر حقيقية مكثفة ومؤتلفة للحياة والبعد الحقيقي : انها القصيدة .

ومع ذلك فان مرحلة التحقيق الدائمة النهائية في دورها الانتقالي مازالت لم تفصح عن هويتها ، حيث يكمن الجمال السامي لهذا العمل الشعري حيث « تتلذذ الفراشة بمخاطرتها في القرب من الضوء »[٧٠] فشعر البياتي كما أسلفنا هو بحث دؤوب وعنيد عن المدينة الحلم المدينة التي « لم تولد بعد » مدينة حقيقية من صنع الخيال[٧١] فبالرغم من كونها مدينة ـ جذرية ومحددة تناقض القوة الدافعة ـ قد لا تولد أبدا ، فهي للشاعر قدر وحيد أكبر لا مفر منه[٧٢] .

---

(٦٨) الحقيقة أن هذا هو نفس التعبير [illegible] في التحليل الذي [illegible] : « فهو [illegible] [illegible] ، أو مكانيا ، مدينة رائعة ، جميلة مسحورة » (النموذج الثوري . . . صفحة : ٨٨)

(٦٩) [illegible] (النموذج الثوري صفحة : ٥٢)

(٧٠) [illegible] صورة الفراشة في شعر البياتي ، [illegible] ، وهكذا يمكن [illegible] مثل :

مازالت تشوك الخواطر ثالثها
في الوهم المرء كالفراش الشاعر

(ملائكة وشياطين ، الديوان ١ / ٧٦)

وفي أول مراحل حياته أو في مرحلة ، متوسطة يقول :

أحبها

حب الفراشات لحقل الورد والأزهار

(كلمات لا تموت ، الديوان ١ / ٥٧٥)

ويقول :

أموت حول نارها فراشة الرجوع

(سفر الفقر والثورة ، الذي يأتي ولا يأتي ، الديوان ٢ / ٣٦٨)

(٧١) « وأصبحت تفاصيل المدينة الحلم في البلور والرخام [illegible] [illegible] ، [illegible] ، الرؤى الشعرية تحت وقع [illegible] » (صبري حافظ : الرحيل الى مدن الحلم ، صفحة : ١٠)

(٧٢) [illegible] البياتي [illegible] من الشعر ، [illegible] الشاعر [illegible] ، [illegible] من مدن الثورة الى مدن الحلم « يصرح البياتي » . . . . الرحيل الى مدن الحلم [illegible] ـ الثقافة والشعوب . . . لم يكن [illegible] الرحيل الى مدن الحلم [illegible] الى مدن الحلم » ([illegible]) الترجمة ، مجلة الموقف الأدبي صفحة ١٣٦ عدد : ٢٠١ ، مارس ١٩٧٢ ، دمشق

شيء من هذه المأساة الكبرى يظهر في « المدينة المسحورة التي تقوم على نهر من الفضة والليمون » .

٣ ـ المرحلة الثالثة :

ستتضمن هذه المرحلة الأخيرة ديواني الشاعر الأخيرين الصادرين بعد سنة ١٩٧٠ ، وبالرغم من ارتباط الديوانين بوضوح بالأعمال السابقة ، فإننا كما سبق أن أشرنا سنرى فيهما أيضا ـ بيانيا جديدا . وكل العناصر الرئيسية التي تضمنتها دواوين المرحلة السابقة (الثانية) والتي كانت تحقق تطورا كبيرا وفي نفس الوقت محدودا ـ موجهة عناية خاصة لهندسة بناء القصيدة ، تنتشر في هذه المرحلة انتشارا واسعا . وبهذا تعطي الافضلية للاختيار الرمزي الاسطوري الذي وصل الى عصب القصيدة ، وللمونولوج الداخلي المكثف المستخدم استخداما واضحا في الدواوين السابقة ، وهكذا كانت الأنفاس الشعرية تبدو وكأنها أنفاس ملحمية . والآن فان تلك العناصر تمهد الطريق معبدا ـ هكذا يبدو لي ـ الى هذه القصائد الجديدة ، ذات البيت الطويل والزمن البطيء والموسيقا الداخلية الصاخبة الاكثر ايهاما التي تسيطر على ديواني الشاعر الأخيرين . وهي ، كما اعتقد طريقة جديدة ومحاولة لمزج اليأس بالأمل(٧٣) .

وفي هذا الاطار الجديد تظل ثلاثة المدن الاسبانية قائمة كعنصر أساسي(٧٤) ، وتظل القواسم المشتركة لكل حالة ـ هذا ما يبدو لي أيضا ـ بارزة ومختفية بصورة جزئية .

أ ـ مدريد

تواصل مدريد في هذه المرحلة لعب دورها كرؤية سياسية عدالية استردادية ، فبالرغم من أن الاشارة اليها الآن لا تبدو عادية كما كانت في مراحل أخرى فبإمكان هذه المدينة الثاقفة أن تكون خلفية لقصيدة مثل « الكابوس » التي تبدأ « بعودة الشاعر الى جحيم بيكاسو » وليل الزمن الموغل في قصائد العشق على قبر ملوك الحجر » .

كان على بوابة الجحيم « بيكاسو » وكان عازف
القيثار في مدريد
لملكات المسرح المغتصبات يرفع الستارة
يهيد للمهرج البكاره
يجي السلاح والبلور في الأرض الى قيامة أخرى
وفي منفاه
يموت في المقهى وعيناه الى بلاده البعيدة
تحدقان من خلال سحب الدخان والجريدة
ويده ترسم في الهواء
علامه غامضة تشير
الى السلاح والى البلور
وعازف القيثارة في مدريد
يموت كي يولد من جديد
تحت شمس مدن أخرى وفي أئمة جديدة

---

(٧٣) نص محمد البياتي ديوان « قصائد حب بوابات العالم السبع » بدراسة تهدف بعد أمل من تحليل القصائد . وانظر مجلة الأديب المعاصر الصفحات ٤٧ ـ ٦٥ ، عدد : ٢ ، مايو ١٩٧٢ ، بغداد)

(٧٤) وعندما أتحدث عن الموضوعات والأصداء الاسبانية لا أريد أبطل القصيدة التي بها يبدأ هذا الديوان الجديد : « قصائد حب على بوابات العالم السبع » والتي هي بالنسبة لي تعتبر أكثر قصائد الكتاب انسجاما وجمالا وغنى بالرموز . انها قصيدة « عين الشمس أو تحولات محي الدين بن عربي في ترجمان الأشواق » وتدور القصيدة ورؤيتها مع المتصوف الاندلسي الكبير الشرقي والمتفرد في « دمشق » محي الدين بن عربي . فهي ، كما تبدو لي قصيدة ذات جمال مكثر وبطيء ، وهي في نفس الوقت قصيدة مؤثرة تستحق ، يمكن أن أقصيها مستعرب اسباني يوما ما ، بدراسة مؤثرة تستحقها .

يبحث عن مملكة الايقاع واللون وعن جوهرها الفاعل في القصيدة(٧٥)

كما يمكن لهذه المدينة أن تمثل خلفية للهدف المرجو الذي يتبعه الشاعر في « الموت في البوسفور » حيث يموت أيضا بعد الف ليلة وليلة(٧٦) :

التقيت بالرفاق :
كان يونس الاعرج قد مات
وكان يوسف السجين عند النبع
مازال الى « مدريد » في سفينة من ورق يرحل وهو
يخدع السجان عند النبع مطهورا(٧٧) .

ب - غرناطة

تفتح الآن غرناطه ديكورا مسرحيا فيه شيء من الخيال واللاحقيقة ديكور آثار مسرحية رائعة فيه جو رقصة تمثيلية أو جو تمثيل صامت ، فالذي قد يتمخض ، بصورة شيقة عن تلك الرؤية القصر حزاوية كانشاد « للسيمفونية الغجرية »(٧٨) التي يبدو فيها الدافع السياسي وكأنه غير موجود تماما ، هو في الحقيقة قصيدة حب ، قصيدة موت وقدر ، رقصة « حب مشهود » :

كان المغني الغجري يرشق العذراء بالوردة
والعذراء مثل ريشة تدور حول نفسها
تحاول اللحاق بالليل الذي كان على مشارف « الحمراء »
مقتولا تغطي صورة الخناجر - الزنابق - النجوم
كان الغجري شاحبا يطرد في غنائه الاشباح

كانت يده ترسم في الهواء شارة الغريق - العاشق - المخدوع
والعذراء مثل ريشة تطير خلف يده الواجفة ، الضارعة
« الحمراء » كان غارقا كعهده بالصمت

صاح الغجري : استيقظي أيتها الاعمدة - الهياكل - الأقواس
يا مكعبات النور في قصيدة المستقبل - النبوءة - الرحيل
صاح : استيقظي أيتها الاسطورة - القبلة -
العذراء مدت يدها ليده وعانقتها
رقصا معا وأصبحا لسان لهب
فاشتعلت في شعرها الوردة
صاح الغجري : احترقي أيتها الصغيرة الحسناء
مال رأسها ، تلاقت العيون والشفاه
هذا زمن الموت على وسادة الربيع
مال رأسه ، فاحتضنته وهو يبكي

---

(٧٥) الترجمة الاسبانية الكاملة لهذه القصيدة قام بها فيديريكو أربوس ويمكن الرجوع اليها في كتاب المختارات المذكور ، « الأدب العراقي المعاصر » ، الصفحات ١٣١ - ١٣٤ .

(٧٦) هي واحدة من قصائد كثيرة أهداها البياتي الى ناظم حكمت ويبدو أن الصداقة التي ربطت بين الشاعرين وتطورت في الاتحاد السوفيتي كانت كبيرة مثلها في ذلك مثل الاعجاب المتبادل بينهما . فحكمت عند البياتي يمثل واحدا من نموذجه الشعرية . وبالتأكيد سيكون من الاهمية بمكان أن نقيل مدى هذه الصداقة حقيقة كانت أم شعرا وأدبيا .

(٧٧) ديوان البياتي ٢/ ٢٨٦ .

(٧٨) وبمع كتمان السر القدم هذه الجمل المرفقة ، أنه خلال الزيارة الاخيرة التي قام بها الشاعر الى اسبانيا في مايو ١٩٧٢ بدعوة من المعهد الاسباني العربي للثقافة لاحياء بعض الامسيات الشعرية سنحت له الفرصة بالسفر عبر الاندلس ، وبالطبع بزيارة الحمراء . ومن مصادر شخصية لاشخاص صحبوه أعلم بأن الزيارة لم تكن سريعة لما وأن الشاعر لم يصر - بالطبع - على أن تكون كذلك ، لقد يبدو هذا الامر صدمة للبعض . ولكن بالنسبة لي يبدو غير ذلك حيث انني لا استغرب شيئا من هذا القبيل على شاعر - وخاصة اذا كان له قدرة البياتي [illegible] . ولكن على كل حال يجب الاخذ في الاعتبار ، وهو أمر طبيعي ، أن يكون البياتي قد سبق له وأن سافر الى اسبانيا قبل هذا التاريخ سفرة خاصة ولكني لا اعرف عما اذا كانت قد توفرت له الفرص ، سابقا لكي يتصل بأجزاء عزيزة عليه ، هذا مع انني انسى قد سألت الشاعر ، وهو صديق عزيز جدا ، هذا السؤال ، فلم يجبني ، أو ربما أن رسالتي تلك لم يستلمها لان البياتي - وأكرر القول - لا يحفظ في اعطاء معلومات وتفصيلات توضيحية عن نفسه .

يطرد الاشباح في غنائه الصاعد من قراره
الاسطورة ـ القبيلة
« الحمراء » كان غارقا كعهده بالصمت والفجرُ
على أبوابه يرسم أشجارا وقيرات ليل راحل
تلاقت العيون والشفاه
صاح الغجري خائفا : توقفي أيتها الريشة في
مدار هذي اللعبة الفاجعة
العذراء دارت دورتين
وقفت ،
تحاول اللحاق بالليل الذي كان على مشارف
« الحمراء »
مقتولا تغطي صدره الخناجر ـ الزنابق ـ النجوم
توقفت هجرة أحزان المغني ،
وقع الطائر في الكمين
مرت عربات الفجر ، الليلة في وحول هذا
الشارع المحاصر ، المسكون بالاشباح
كان الغجري يمسح السكين بالمنديل ثم
يعبر الشارع محشورا مع الاشباح في المقهى
يخفي خائفا نفسه . قارئة الكف له قالت
هناك مدن رائعة أخرى وراء النهر ، حيث
الشمس

لا تغيب في الليل ، ولا يخدع فيها العاشق ـ
الغريق
في منتصف النهر ، ولا ترحل فيها الريشة ـ
العذراء
صاح الغريب : فإنني رأيت جبينك بأسفار
النجوم ـ الريح
أجدادي على بوابة الشمس

وفي المدائن السرية ـ الكهوف ، كانوا يرسمون
وجهك الخارق بالنور
وكانوا ، كلما عاد الربيع احتفلوا بعودة الروح
إلى الطبيعة الميتة
الأشباح غابت واختفى المقهى
وكان الغجري راكعا يبكي
وكانت يده في يدها
قارئة الكف ، له قالت : هناك مدن رائعة اخرى
وراء النهر ، فارحل
فهنا الخطوط في كفك لا تقول شيئا
طفقت تبكي ،
وكان الغجري راكعا يبكي على مكعبات النور
في قصيدة المستقبل ـ النبوءة ـ الرحيل
صاح المستيقظ أيتها الاعمدة ـ الأقواس
وحول هذا الشارع المحاصر ، المسكون بالاشباح
كانت يده في يدها صماء ، لا تقول شيئا
نهضت قارئة الكف ـ ودارت دورتين ،
وقفت
تحاول اللحاق بالليل الذي كان على مشارف
« الحمراء »
مقتولا تغطي صدره الزنابق ـ الخناجرُ ـ
النجومْ(٧٩)

ج ـ قرطبة

والطريف في الأمر أن الدافع السياسي الموجه الذي
أجلي تماما عن القصيدة الغرناطية سابقة الذكر أو ضمر
الى درجة أصبح فيها أقل من مجهول ، يظهر في قصيدة

(٧٩) استخدم هنا ترجمة (السيمفونية الغجرية ، من ديوان سيرة ذاتية لسارق النار ، الديوان ٢/ ٣٤٣) القصيدة الواردة في مجلة الفكر ، المجلد ٥ ـ ٦ ، الصفحات ٢١٨ ـ ٢٢٠ ، مدريد ١٩٧٤ .

« الزلزال »[٨٠] القرطبية المطيمة ، من نفس الديوان ، فالاشارات الى قرطبة هي الاشارات الرئيسية في القصيدة ، وهي التي تعطي القصيدة أيضا نبرتها وتعتبر بمثابة همزة وصل تربط المدينة بيبئات أخرى : المغرب وكوبا ، في حين يعود الدافع الغرناطي للظهور كملطف في المقام الأول :

- ١ -

تشرق شمس الله في عينيك إذ تغرب في قوارب
الصيد على شواطىء المغرب
حيث فقراء الأطلس المنتظرون معجزات القمر
الولي
في الاضرحة ـ الطلاسم ـ الذبائح ـ النذور ،
حيث
النسوة المكفنات بسواد الحرق ـ الاطمار
حيث الشاعر الاندلسي يرتدي عباءة الريح
يطير حاملا قيثارة فوق جبال النوم
فوق المدن المفتوحة ، المقطوعة الاثداء ، وحيثُ
القمر الولي في عيون قارعي طبول الملك الاخير
في « قرطبة » يغيب في البحر
أراك : تدخلين ملجأ الايتام
تحملين عصفورا ووردتين من حدائق « الحمراء »
تبكين على سريرك البارد في منتصف الليل
وفي الصباح من شرفة « افريقيا »
تطلين على عريك من زاوية المقهى
أراك ـ وأنا أحمل من منفى الى منفى
تراب الوطن ـ القصائد الممنوعة ـ الجرائد
السرية ـ النار ؟
أراك : تعبرين السوق والبوليس في المحضر
في مخافر الحدود محموما يعطي بالدبابيس وبالشمع
وجوه فقراء الاطلس ـ الخرائط ـ الذبائح ـ
الاضرحة ـ النذور
حيث الشاعر الاندلسي في سجون العالم الجديد
في زنزانة الخليفة الاخير ، في « قرطبة » يموتْ

- ٢ -

توقفت عائشة ، فالباص لا يذهب في الليل
الى كوبا ، ولا يعودْ

- ٣ -

كل الدروب أصبحت بعيدة ، لكنها مشمسةً
تلوح من بعيد

- ٤ -

قال : أعود ـ غادسيا لوركا ـ اذا ما انتصف الليل
وفي الوادي الكبير ماتت الزهور

- ٥ -

العاشق الاندلسي عصبوا عيونه وقتلوه
قبل أن ينتصف الليل وقبل أن يصيح الديك

- ٦ -

قالت : رأيت الملك الاخير في « قرطبة » ، كان
بسيف الخشب المكسور فوق عرشه متكئا
مكتئبا ، يهتز مثل ريشة في الريح
كان حوله السياف والشاعر والمنجم المختصي
في بلورة محدقا ، يقول : مولاي
أرى سحابة حمراء فوق هذه المدينة المفتوحة
المقطوعة الاثداء ، مولاي أرى نسرا عظيما
جاثما فوقك ـ مولاي أرى الحريق في كل مكان
وجواري القصر والغلمان بالسم يموتون ، أراك

---

(٨٠) الاشارة هنا الى القصيدة المهداة الى الشاعر اليساري المغربي عبد اللطيف اللعبي ورفاقه (ديوان سيرة ذاتية . . . ٢/ ٣٣١) وفي هذه القصيدة يبدأ ـ هكذا ـ الطابع العربي الاسباني المهجن والمثير للاهتمام ، في الوضوح وضوحا تاما .

عاريا أعمى على قارعة الطريق في قرطبة
« تشحذ »
قالت : عندها لوما للسياف أن يقطع
رأس الشاعر ـ النديم
مرت ليلة
وفي الصباح أحرق المنجم المخصي بالتنور
« مولاي » انتهت
فاليأس لا يذهب في الليل الى كوبا ولا يعود
والجراد الصفراء لا تحجب وجه فقراء الاطلس
المنتظرين معجزات القمر الولي
قالت ، وبكت : في ملجأ الأيتام
كنا نخدع البوليس في منتصف الليل
ونمضي حاملين الصحف السرية ـ القصائد
الممنوعة ـ النار
الى الاضرحة ـ الطلاسم ـ الذبائح ـ النذور
حيث النسوة المكفنات بسواد الحزن ـ الاطمار
حيث الشاعر الأندلسي يرتدي عباءة الريح
ويبكي حبه الضائع في « قرطبة »
رأيت عصفورا وورد تين في حدائق « الحمراء » في
شعرك
كان « اللعبي » يعبر الشارع :
من منفى الى سجن ومن سجن الى منفى

تقولين ، أنا أقول أيضا : « أنه الزلزال »
في « الاطلس » في كوبا رقصنا
عندما أمطرت السماء
قال ضاحكا « البرت » من أين يجيء النوم
والبحر وفي عاشق
يحمل في سلته المحار والاسماك واللؤلؤ
هل عاد من الغابات « جيفارا » ؟
رقصنا عندما أمطرت السماء والبحر وفيّ كان
يبكي حبه الضائع في المغرب . قالت وتقولين
أنا أقول أيضا :
انه الخليفة الاخير في « قرطبة » يموت[٨١]

« فسهوب اسبانيا الواسعة التي تزحف نحو البحر » والتي قد يكون الشاعر قد جابها أيضا في الخيال « كأمير الغجر فوق جواد النار »[٨٢] المست الشاعر بهذا الحصاد الاخير من روائع القصيد الذي سيظل بمعنى من المعاني « حصادا أخيرا مؤقتا »[٨٣]

رابعا : خاتمة

حاولت في الصفحات السابقة ابراز موضوعات ورموز معينة عند شاعر عربي من عصرنا ، مستخلصا في النهاية وموضحا ، فعلا ، الطوابع الشخصية البارزة

---

(٨١) ترجمة هذه القصيدة منشورة في العدد السابق من مجلة المنارة الصفحات ٢٢٠ ـ ٢٢٢

(٨٢) العبارات الواقعة بين علامتي التنصيص مأخوذة من قصيدة : « قصائد عن الفراق والموت » (سيرذنالية ... الديوان ٣/ ٣٦١) التي تعتبر أيضا إبداعا شعريا رائعا ، فيه تظهر آفاق شعبية وأساطير اسبانية شيقة لشعراء شعبيين اسبان فهمها الشاعر على أنها آفاق « غلاسيكية » (إيها الماء الغالية) ويصر الشاعر على أنه قد استمع في غرناطة الى مغني غجري (أنظر الديوان ٣/ ٣٢١ ـ ٣٣١ و ٣٩٧) وقد نشرت ترجمة هذه القصيدة في المجلد السالف الذكر من مجلة المنارة ، صفحات ٢١٦ ـ ٢١٧ .

(٨٣) وتأكيدا لما أقول بالفعل ، فعند ما انتهيت من كتابة هذا المقال كان البياتي يرسل لي بآخر قصيدة له ذات موضوع أسباني بعنوان « الى رفائيل البرتي » مؤرخة في ٢١/ ٨/ ١٩٧٤ ومنشورة في مجلة البلاغ الاسبوعية البيروتية بتاريخ ٩/ ٩/ ١٩٧٤ ، وهي قصيدة هامة يظل فيها عنصر مدريد واجهة رئيسية للحركة الشعرية ذات الاتجاه السياسي التي نجده في مطلع القصيدة :

آخر طفل في المنفى ، يبكي « مدريد »
يغني نار الشعراء الاسبان المنفيين الموتى
(ديوان قمر شيراز ، الديوان ٣/ ٤٠٩)

التي تتجاوز أي طابع ثانوي في شعره ، وهنا يجدر بنا الاشارة الى أن البحث الضروري الذي لا يكل عن مدينة الحلم تلك ، المثالية المنتهية ، المفسرة ، النهائية هو واحدة من طرق كثيرة شائعة ونموذجية في الأدب المعاصر للاهتداء والعودة الى الجنة »[٨٤]

من عالم الروح الصافي ومن رواق اللاشعور الظليل الطويل ، فلتتفق بصورة فردية أو جماعية على أن مغامرة كابالليه ، على الاقل ، يُنسخ فيها شعر عبدالوهاب البياتي ويترجم ليست بالظاهرة التي يمكن لشعر شاعر عراقي (من فردوس بلاد الرافدين الخالد في الذاكرة) أو شعر شاعر عربي لا يزال يعيش بيننا ويتحدث عن بلادنا اسبانيا ، أن يظل معزولا عنها[٨٥]

---

(٨٤) « فالعالم عند البياتي يفتقد البكارة لأنه يفتقد الانسان ويفتقد الحق والعدل والحرية فافتقاد البكارة عنده لا ينطوي على اي معنى جنسي أو لا عذري ولا علاقة له بالخطايا القديمة ولكنه ناجم عن خطايا من نوع آخر ربما اكثر قسوة من خطايا اللاهوت القديمة لأنها خطايا الجور الاجتماعي والسياسي والحضاري . ومن القلب على هذه الخطايا الجديدة ان تجمع أجزاء الصورة الممزقة وان تولد البكارة وان تتجسد المدينة الحلم . . . المدينة التي تشرق اليها جميعا والفردوس الذي ظل توق الانسان اليه منذ فجر العصور » (صبري حافظ : الرحيل الى مدن الحلم ، صفحة : ٦٥) ومن اجاد . . . . اوافق عليها من حيث المبدأ ولكن له يكون من المقلب أيضا اجراء بعض التعديل في جهة ما ، من هذه الآراء .

(٨٥) « أن اسبانيا بالنسبة للعربي ـ من وجهة النظر الرافي لا يحتمل ، عنه في كلمات شاعر آخر من اكثر شعراء هذا الشعر العربي المعاصر بروزا ومكانة ، وهو أساسا ، شاعر غير تقليدي ولا يتمسك بالعرف ، انه السوري نزار قباني (نزار قباني : قصيدة مع الشعر بيروت ١٩٧٣ صفحة : ١٠٧) وقد تحدثت عن القبائل والحديث عن حضور العنصر الاسباني في شعره في مقالات عدة : انظر الكاتب : « قصائد حب عربية لنزار قباني ، مدريد ١٩٧٥ وخاصة صفحة ١٥٥ وما يليها ، و « الموضوع الاسباني في شعر نزار قباني » الصفحات ٣١٩ ـ ٣٢٠ يوليو واغسطس من مجلة أريور ١٩٧٢ ، وهو مقال أعدنا نشره في هذا الكتاب . وانظر أيضا : « ذكرى اسبانيا وحضورها في شعر نزار قباني » في الملحق الاسبوعي الادبي لجريدة « الفورو ماليونيس » الغرناطية اليومية ، العدد : ٣٣١ ـ ١٤/ نوفمبر/ ١٩٧٤ .

أهم أعمال البياتي

أولا : المقالات

بدرو مارتينث مونتابث

- ثلاث مدن اسبانية في شعر عبدالوهاب البياتي ، ارتيادات في الأدب العربي الجديد ، المعهد الاسباني العربي للثقافة ، مدريد ١٩٧٧ ، صفحة : ٥٥ .
- تعليق حول كتاب : مأساة الانسان المعاصر في شعر عبدالوهاب البياتي الذي يجمع مقالات لبني سعيد وآخرين ، مجلة المنارة ، العدد الأول ، صفحة ١٨٣ مدريد ١٩٧٦ .
- التحول والرمز في شعر عبدالوهاب البياتي وحامد سعيد ، مجلة المنارة ، الصفحات ٥ ـ ٦٠ صفحة ٢٠٩ ، مدريد ١٩٧٤ .
- حضور فيديريكو غرثيه لوركا في الأدب العربي المعاصر ، من كتاب ارتيادات في الأدب العربي الجديد . صفحة : ٣٣ .
- مدخل الى الأدب العربي الحديث ، صفحة ٢٠١ ، ٢٢١ ، مطابع مجلة المنارة ، مدريد خوليه سابت أكتوبر ١٩٧٤ .
- البياتي شاعر عربي كبير في مدريد ، مقابلة نشرتها جريدة A.B.C الاسبانية صفحة : ٢٤ ، الجمعة ١٥/ فبراير : ١٩٨٠ ، مدريد .

فيديريكو أربوس

- عبدالوهاب البياتي في ديوانه الموت في الحياة ، وهي مقدمة ترجمة ديوانه الذي سيصدر في مدريد هذا الشهر الأخير من سنة ١٩٨٠ وكانت قد نشرتها ترجمتها في مجلة « الأقلام » البغدادية عدد ابريل ١٩٨٠ .
- الموت في الحياة ، مقال سيصدر في أوائل العام ١٩٨١ في مجلة القلم ، مدريد .
- الثورة لا تحصد أبدا والحب لا يموت (ترجمة لمقابلة مع البياتي نشرتها مجلة الشعر الفيروزية في عددها : ٣٧ صفحات ٨٨ ـ ١٣ ، شتاء ١٩٦٨ ، مجلة المنارة ، العدد الأول ، صفحة : ١٣١ ربيع ١٩٧١ ، مدريد .
- قصائد حب على بوابات العالم السبع .

ميغيل بلبيرد

- الاخلاص للشعر ، مقابلة مع الشاعر نشرتها مجلة ميتة ، عدد : ١٤ صفحة ٣٥ ، يونيو ١٩٨٠ مدريد .

ثانياً الكتب :

- وتشمل الكتب القصيرة التي كان المترجمون ينشرونها ، بهذا الشأن يمكن مراجعة مصادر القصائد المترجمة كما تره في الهوامش .
- ديوان ملائكة وشياطين

١ ـ حلم :

- ليونور مارتينث مارتين : مختارات من الشعر العربي المعاصر ، سلسلة أوسترال ، رقم ١٥١٨ ، مدريد ١٩٧٣ .

ديوان ـ أباريق مهشمة

٢ ـ أباريق مهشمة :

- بدرو مارتينث مونتابث : مختارات من شعر البياتي مختصر (كما طلبت من المترجم نفسه) نشرها في كتاب بعنوان : حب أنا تغني أسفر منه : عبدالوهاب البياتي ، وذلك في مدريد .

٣ ـ مسافر بلا حقائب :

- بدرو مارتينث : كتاب المختارات سالف الذكر .

٤ - سوق القرية :

- بدرو مارتينث مونتابث : الشعراء العرب الواقعيون ، سلسلة أدونيس ، المجلدات ٢٧٥ - ٢٧٦ مدريد ١٩٧٠ .

- ليونور مارتينث مارتين : كتابها سالف الذكر .

٥ - طريق الحرية :

- بدرو مارتينث مونتابث : الشعراء العرب الواقعيون .

٦ - حشائش في الليل .

- بدرو مارتينث مونتابث : في كهف السابلين .

٧ - مذكرات رجل مجهول :

- بدرو مارتينث مونتابث : الشعراء العرب الواقعيون .

٨ - كوريا :

- بدرو مارتينث مونتابث : الشعر العربي المعاصر ، دار نشر أسلياليو ، مدريد ١٩٨٥ .

ديوان المجد للأطفال والزيتون

٩ - أصدقاء إلى يافا .

٣ - رسالة .

٤ - المجد للأطفال والزيتون .

٥ - العودة .

- بدرو مارتينث مونتابث : أصدقاء إلى فلسطين ، دار نشر دولوريس دي أفرا ، مدريد ١٩٨٥ .

ديوان أقمار في الليل

١٠ - أمراث الهشيم

- فيديريكو أربوس : أقمار في الليل ، سلسلة الريان ، المجلد السادس (مع مقدمة) ، البيت العربي الاسباني ، مدريد ١٩٦٩ .

١١ - الموت في الظهيرة :

- فيديريكو أربوس ، الكتاب سابق الذكر .

- بدرو مارتينث مونتابث : الشعراء العرب الواقعيون .

- ليونور مارتينث مارتين : جريدة A.B.C ، عدد ٢١١٦١ ، الخميس ٢٤/١/١٩٧٤ صفحة ١١٢ .

١٢ - الربيع والأطفال :

- فيديريكو أربوس : أقمار في الليل .

- ليونور مارتينث مارتين : مختارات من الشعر العربي المعاصر وجريدة A.B.C مصدران سبق ذكرهما .

١٣ - موعد في المدينة :

- فيديريكو أربوس : أقمار في الليل .

١٤ - سؤال يغدعني :

- فيديريكو أربوس : أقمار في الليل .

١٥ - أغنية جديدة إلى رياض حي :

- فيديريكو أربوس : أقمار في الليل .

١٦ - صلاة لمن لا يعود :

- فيديريكو أربوس : أقمار في الليل .

١٧ - بطاقة بريد إلى دمشق :

- فيديريكو أربوس : أشعار في المنفى .

١٨ - الزنبق والثورة إلى ولدي سعد :

- فيديريكو أربوس : أشعار في المنفى .

١٩ - من أجل الحب :

- فيديريكو أربوس : أشعار في المنفى .

٢٠ - إلى عام ١٩٥٧ .

- بدرو مارتينث مونتابث : الشعراء العرب الواقعيون .

٢١ - صيحات من القفر :

- فيديريكو أربوس : أشعار في المنفى .

٢٢ - الأميرة والبلبل :

- بدرو مارتينث مونتابث : مختارات من شعر البياتي .

٢٣ - غياب إلى هند .

- فيديريكو أربوس : أشعار في المنفى .

٢٤ - الليل فوق عمان .

- ليونور مارتينث مارتين : مختارات من الشعر العربي المعاصر .

ديوان يوميات سياسي محترف

٢٥ - الليل والمدينة والحبل .

- بدرو مارتينث مونتابث : الشعراء العرب الواقعيون .

- ليونور مارتينث مارتين : جريدة A.B.C ملحق الفكر

ديوان كلمات لا تموت

٢٦ - ١٤ تموز :

- بدرو مارتينث مونتابث : الشعراء العرب الواقعيون ومجلة سوليداريداد الفورمر ، الصادرة عن جامعة مدريد المستقلة ، عدد : ١ مايو ١٩٨٠ صفحة ٩١ ومختارات من شعر البياتي وقد ترجمها تحت عنوان : نحن أحرار .. إلى الجمهورية العراقية .

٢٧ - قصائد من ليبيا :

٥ - الطريد .

- ليونور مارتينث مارتين : مختارات من الشعر العربي المعاصر .

٩ - الوحدة .

- ليونور مارتينث مارتين : مختارات من الشعر العربي المعاصر .

- بدرو مارتينث مونتابث : مختارات من شعر البياتي .

ديوان النار والكلمات

٢٨ - احتضار من خطبة قصيرة

- فيديريكو أربوس : مجلة اسبانيا ليبرا ، مطلع سنة ١٩٨١ مدريد .

٢٩ - إلى ألبير كامو .

- فيديريكو أربوس : مجلة أكينديني ، شعراء عراقيون معاصرون العدد : ١٤٥ ، ابريل ١٩٧٥ مدريد .

ديوان الذي يأتي ولا يأتي

٣٠ - الهروب من بابل :

فيديريكو أربوس : شاعران عراقيان معاصران ، مجلة الفيلاني العدد السابق الذكر .

٣١ - الوريث :

- فيديريكو أربوس : شاعران عراقيان ....

- بدرو مارتينث مونتابث : مختارات من شعر البياتي

ديوان عيون الكلاب الميتة

٣٢ - بكائية إلى شمس حزيران :

- فيديريكو أربوس : شاعران عراقيان معاصران ، والأدب العراقي المعاصر ، المعهد الإسباني العربي للثقافة ، مدريد ، الطبعة الأولى ١٩٧٣ وطبعة ثانية منقحة ١٩٧٧ .

ديوان الموت في الحياة

٣٣ - مرثية إلى عائشة

- فيديريكو أربوس : الموت في الحياة (ترجمة كاملة للديوان المذكور ، مع مقدمة سبق أن نشرتها في مجلة الأقلام البغدادية عدد ابريل ١٩٨٠ صفحة ١٦٠) سلسلة ايخيبوت ، دار نشر أيوسو مدريد ، ديسمبر ١٩٨٠ . ولا بأس أن نذكر بأن الديوان يحوي من القصائد :

٣٤ - العنقاء

٣٥ - الموت في غرناطة :

- (أعاد فيديريكو نشرها دون توقيع في المجلة : صادر من مجلة دجلة ، ديسمبر ١٩٧٨ ، مدريد)

- بدرو مارتينث مونتابث : مختارات من شعر البياتي)

٣٦ - الموت في الحب

٣٧ - مراثي لوركا :

- (ماريا لويسا كانيرو : ترجم المقاطع الثالث والرابع والخامس في كتيبها ، غرناطة ، سلسلة الريان ، المعهد العربي الإسباني ، مدريد ١٩٦٩)

- (بدرو مارتينث مونتابث : ثلاث مدن اسبانية في شعر عبدالوهاب البياتي ، ارتيادات في الأدب العربي الجديد ، المعهد الإسباني العربي للثقافة ، مدريد ١٩٧٧ .

٣٨ - ديك الجن .

٣٩ - عن الموت والثورة .

٤٠ - شيء من ألف ليلة .

٤١ - الجرادة الذهبية .

٤٢ - المستحيل .

(ترجمها أربوس لأول مرة في حلقة مقابلة مع الشاعر بعنوان : الثورة لا تحمد أبدا والحب لا يموت ، مجلة المنارة ، العدد الأول ، صفحة ١٣١ وما بعدها ، مدريد ١٩٧١)

- (بدرو مارتينث مونتابث : مختارات من شعر البياتي)

٤٣ - عن الميلاد والموت :

- بدرو مارتينث مونتابث : مختارات من شعر البياتي والعدد سابق الذكر من مجلة سوليس الفورمو .

٤٤ - لقاء طرفة بن العبد :

٤٥ - كتابة على قبر عائشة :

٤٦ - روميات أبي فراس .

٤٧ - موت الاسكندر المقدوني

٤٨ - المثل الكاتب .

٤٩ - هوامش :

ديوان الكتابة على الطين

٥٠ ـ قصائد إلى عشتار

ـ بدرو مارتينث مونتابث : سينشرها قريبا في مجلة القلم ، مدريد ، وفي كتابه سابق الذكر مختارات من شعر البياتي .

٥١ ـ ثلاث رسوم مائية .

ـ بدرو مارتينث مونتابث : مختارات من شعر البياتي .

٥٢ ـ من الذين يرقصون الليل حول الذي يأتي .

ـ فيدريكو أربوس : مجلة اسطافيتا ليتراريا ، العدد السابق الذكر .

ديوان قصائد حب على بوابات العالم السبع .

٥٣ ـ عين الشمس أو تحولات محي الدين بن عربي في « ترجمان الأشواق »

ـ بدرو مارتينث مونتابث : مختارات من شعر البياتي

٥٤ ـ يوميات العشاق الفقراء

ـ بدرو مارتينث مونتابث : مختارات من شعر البياتي

٥٥ ـ الكابوس

ـ فيدريكو أربوس : شاعران عراقيان معاصران وكتاب : الأدب العراقي المعاصر .

ديوان كتاب البحر

٥٦ ـ الأميرة والفجري

ـ بدرو مارتينث مونتابث : مختارات من شعر البياتي والعدد سابق الذكر ، مجلة سوليس الفوروم .

ديوان سيرة ذاتية لسارق النار .

٥٧ ـ قصائد عن الفراق والموت

ـ بدرو مارتينث مونتابث : مجلة المنارة ، العددان : ٥ ـ ٦ صفحة ٢١٦ ، مدريد ١٩٧٤ وسيضمنها في كتابه : مختارات من شعر البياتي

٥٨ ـ الزلزال :

ـ بدرو مارتينث مونتابث : مجلة المنارة العددان ٥ ـ ٦ صفحة ٢٢٠ ومقال : ثلاث مدن اسبانية في شعر البياتي وكتاب مختارات من شعر البياتي

٥٩ ـ السمفونية القمرية :

ـ بدرو مارتينث مونتابث : نفس مراجع ترجمة قصيدة الزلزال

ديوان قمر شيراز

٦٠ ـ الى رافائيل البرتي

ـ بدرو مارتينث مونتابث : مجلة ارغو مينتوس ، صفحة ٤٦ ، اكتوبر ١٩٧٩ ثم أعاد نشرها المركز الثقافي العراقي بمدريد على شكل لوحة

ـ خوليا أكتوليا : مجلة مجلة صفحة ٦٠ ، عدد : ١٤ يونيو ويوليو ١٩٨٠ والترجمة مؤرخة بتاريخ ١٩٨٤/٨/٢١

٦١ ـ القصيدة الافريقية

ـ بدرو مارتينث مونتابث : مختارات من شعر البياتي

٦٢ ـ أولد . . واحترق بحبي

ـ بدرو مارتينث مونتابث : مجلة القلم (Lapluma) صفحة ٨٤ سبتمبر واكتوبر ١٩٨٠ ، مدريد وسينشرها في مختارات من شعر البياتي

ـ فيدريكو أربوس : مجلة اسطافيتا ليتراريا ، العدد المشار اليه سابقا

٦٣ ـ حب تحت المطر

ـ بدرو مارتينث مونتابث : مجلة القلم سبتمبر واكتوبر ١٩٨٠ ومختارات من شعر البياتي

٦٤ ـ الثور يأتي من غرناطة

ـ بدرو مارتينث مونتابث : أطفال عربية جديدة الى غرناطة ، مجلة الكريترو ، الصفحات ٧ ـ ٨ ، ١٢ ـ ١٣ ، ٢١ ـ ٢٢ العددان : ٨٨ ـ ٨٩ أغسطس وسبتمبر ١٩٧٩ مدريد ونشرت هذه الترجمة أيضا في « أطفال عربية جديدة الى غرناطة » ، دار نشر الوتيوتر ، مدريد ١٩٧٩ ثم نشرها المركز الثقافي العراقي بمدريد على شكل لوحة مع بيلوغرافيا قصيرة أعدتها كرمن رويث .

ديوان مملكة السنبلة

٦٥ ـ سيمفونية البعد الخامس الأول

ـ بدرو مارتينث مونتابث : سيتشرها قريبا في مجلة القلم ، مدريد .

٦٦ ـ المراة

ـ بدرو مارتينث مونتابث : سيتشرها قريبا في مجلة القلم ، مدريد

٦٧ ـ سأبوح بحبك للريح والاشجار

ـ بدرو مارتينث مونتابث : ثلاث قصائد حب لعبد الوهاب البياتي ، مجلة القلم العددان سبتمبر واكتوبر ، مدريد ١٩٨٠

ثالثا : المسرحيات

ـ محاكمة في نيسابور ، ترجمتها الى الاسبانية كرمن رويث برافو وصدرت عن دار الكريتيو للطباعة والنشر ، مدريد ١٩٨١

***

القيم الجمالية في العمارة الإسلامية

ثروت عكاشه

ما من شك في أن الإنسان منذ وجد على الأرض وهو دائب الجهد في تكييف الطبيعة حوله لملاءمة حاجاته الجسدية والروحانية ، وأنه كذلك بفطرته وحسه المرهف للجمال وعشقه للإبداع قد حاول أن يصوغ كل ما تشكله يداه في قالب فني ، يحكيه مرة صورة ومرة تمثالاً ، ومرة كلمة ومرة نغمة ، ومعبراً عن رغباته الكامنة على تلك الصور المختلفة التي تتباين تشكيلاتها على وفق قدرته على الخلق ومقدار تأثره بما حوله .

وإذا كان بعض نقاد الفن قد قسموا الفنون الى قسمين : فنون المحاكاة كالتصوير والنحت ، وفنون التجريد كالعمارة والموسيقا ، إلا إنا نرى بعض الجور في الأخذ بهذا التقسيم على إطلاقه ، فلو قنعت الصورة أو التمثال بمحاكاة الطبيعة لتجردا من القيمة الفنية وتحول التصوير الى فن آلي أشبه بالتصوير الفوتوغرافي ، وغدا النحت صباً للقوالب فحسب . لكننا نجد في كل المنجزات الفنية نصيباً من التجريد ، كما نجد فيها نصيباً من المحاكاة ، وذلك ما نتبينه في بعض المباني القديمة أو البدائية ، ولا سيما ما كان منها دينياً ، فهي تتوهج بنبض شاعري أكثر مما تخضع لغرضها الوظيفي .

لقد أنشئت المعابد لتلبي في الأصل حاجة الروح غير أنها استلهمت في أنماط بنائها معالم البيئة من حولها . والأمثلة على ذلك كثيرة في البلاد العربية ومصر القديمة والهند واليونان وأفريقيا الاستوائية . وإنا لنجد في الهند على سبيل المثال كيف تركت هيئة النبات أثرها على المعابد الهندوكية فجاءت تحكي أشكال النبات ولا سيما الصبار . ولقد لبثت معابد الهند على تلك الحال حتى الى ما بعد انتشار الإسلام ، فحمل مسجد الأمير قطب الدين ـ الذي شيد بالقرب من دلهي ـ طابعاً من ذلك التأثر النباتي ، وأخذت مئذنته التي تسمى « قطب منار » (لوحة ١) شكل نبتة الصبار . وإذ كانت الحياة الحيوانية بالغة الأثر في أفريقيا الاستوائية حتى تسللت الى

الفكر العقائدي ، أخذ الشكل الحيواني طريقه الى الفن أيضاً حتى بات التأثر بالحيوانية - الإنسانية طاغياً في التشكيل ، فاتخذت مداخل بيوت مدينة كانو شمالي نيجيريا ، شكلاً تلفيقياً يجمع بين سمات الإنسان والحيوان (لوحة ٢) .

ولقد استقر في روع العربي الذي تضمه البيداء الفسيحة بقبتها السماوية المطبقة على أطراف الآفاق خيالان يمثلان كونين : « الكون الكبير » الذي هو ذلك العالم من حوله بسمائه المرفوعة على الجهات الأصلية الأربع ، ثم « كونه الصغير » الذي ضمه صحن داره المكشوف والذي يقوم هو الآخر على جدران أربعة سقفها تلك الرقعة السماوية المحدودة التي تظل صحن الدار ، وهو ما يستشعره كل من ضمه فراغ فأحاط نفسه بما يفصله عنه ، وأضحى مشدوداً الى السماء بناظريه يتطلع إليها من خلال الفرجة المكشوفة ، وعاش بين تلك الجدران الناهضة الى على محجوبة عنه رؤيته الأفقية مستمتعا برؤيته العلوية

على أن العمارة الإسلامية وقد نبتت في بلاد مختلفة ، لم تستلهم ثقافتها الأولى وحدها ، بل تأثرت بكل بلد حلت فيه ، فاختلفت العمارات باختلاف البيئات ، وأصبح لكل بيئة أثرها في عماراتها . فحيث كانت الصحراء نجد المباني قد تأثرت بتلك البيئة الصحراوية إلا في مواقع قليلة تتراوح بين الأودية مثل وادي النيل ووادي دجلة والفرات وبعض المناطق الجبلية المعشبة كاليمن وسوريا ولبنان ، وبعض البلاد الباردة المناخ مثل تركيا .

فهذه الصحراوات برمالها المنبسطة وتربتها المتفسحة وأرضها الجرداء التي لا ينبض فيها نبات ولا ماء ولا حيوان ، وبسمائها الصافية وبشمسها اللافحة نهاراً ، وبهلالها ونجومها المتألقة ليلاً ، قد أذكت الفكر فنشطت علوم الفلك والرياضة ، كما أضفت على روح الفنان العربي أثراً أي أثر ، فأثارت وجدانه ، وألهمته أن يحكيه فيما يبدع وأن يطبع به ما ينشيء . من أجل ذلك جاءت العمارات تحكي ما يقع عليه البصر في الأرض وما يمتد إليه الطرف في السماء ، فكانت تلك الأهلّة التي توّجت المآذن ، ثم كانت تلك القباب التي تحكي قبة السماء ، وكان للرياح الساخنة المحملة بالرمال الحارقة أثرها في إنشاء الدور والمساكن ، فأحيطت بجدران صماء تحميها من نفثات ذلك الحريق ، على حين تركت صحونها مكشوفة عارية من السقوف كي تصل قاطنيها بتلك السماء التي كان البدوي يفزع إليها طلباً للغوث وهرباً من الوحشة فلم يشأ أن يحجب ما بينه وبين مأوى روحه ، إذ كان يعد تلك الفرجة في سقف داره معبره الى السماء أو جزءاً من السماء قد شدّه الى بيته .

وكما كانت للبيئات الصحراوية أثرها في توجيه الفن المعماري وطبعه بطابع متميز يمثل تلك البيئة في الكثير من مظاهرها ، كذلك كان للتعاليم التي نزل بها الدين الإسلامي هي الأخرى أثرها في الفن المعماري .

فالإسلام يعد كل بقعة من الأرض ظاهرة يجوز للمؤمن أن يؤدي عليها ما فرضه الله من صلاة . لذا جاءت المساجد أول ما جاءت في الإسلام صحوناً متسعة تسوّر بجدران . وإذ كان لا بد من أن يتجه المسلمون في صلاتهم الى قبلة بعينها ، جاء بناء المساجد مرتبطاً كل الارتباط بهذا التوجيه الديني .

ولقد حمل فن العمارة في ظل الإسلام تعبيراً معمارياً جديداً ، إذ ربط هذا الفن المعماري بين المسجد والكعبة في مكة المكرمة ، وتزاوج التعبير المعماري الأول الذي أحسه ساكن البادية من صلته بالسماء من خلال صحن داره المكشوف مع التعبير المعماري الجديد المستوحى من صلة العابد بالأرض .

ومع اطّراد التحضّر وهجر العرب للبادية واستيطانهم المدن وانتشار الإسلام بين الأمم ذات الحضارة والعمارة

الحضرية كإيران والعراق ، نشأ فن معماري ديني حضري للجوامع والمساجد والمدارس والمتكفات (الخانقاوات أو التكايا) وغير ذلك من الأبنية الدينية . والفن المعماري الإسلامي مع هذا الذي جدّ عليه لم يستطع أن يتخلص من التأثيرات الأولى لبيئته الصحراوية ، فجاء فناً يجمع بين جديده الذي أفاده من المدن المتحضرة ، وبين قديمه الذي علق به من آثار البيئة الصحراوية .

وكان الفن المعماري الإسلامي يرتكز في أول نشأته على العناصر المعمارية والزخرفية التي تتفق وروحانيته ، فخرجت منجزاته تكاد تشبه بعضها بعضاً في سائر البلاد الإسلامية مع شيء من التباين اليسير الذي تحمله كل بيئة وتختص به وتمليه مواهب أهلها الموروثة إنشاء وعمارة وزخرفة وخبرة وتقاليد . ومن هنا كان الاختلاف الهيّن الذي يميز عمارة الجوامع في إيران بطغيان الناحية المعمارية الزخرفية كما نشهد في مسجد شاه بأصفهان (لوحة ٣) ، على حين تغلب الناحية المعمارية الهندسية في مصر ، كما هي الحال في جامع السلطان حسن الذي نبع الشكل التعبيري فيه من التكوين الإنشائي المعماري ، إذ ينبض الإحساس الديني من واقع تصميم الفراغ ، وليس من مجرد صقل السطح وزخرفته . وفي العراق نشهد ملوية سامراء متأثرة بأبراج الزيقورات السومرية والبابلية القديمة (لوحة ٤) . أما في تركيا فقد تأثرت العمارة الدينية بالعمارة البيزنطية حيث فرض المناخ أن يكون بيت الصلاة مسقوفاً . وإذ كانت الجماهير التي تؤم المسجد للصلاة غفيرة تتطلب مسطحاً فسيحاً ، فقد ابتكر المعماريون الأتراك طريقة التسقيف بالقباب والقبوات البيزنطية ونجحوا عن طريقها في التغلب على ما واجههم من مشكلات (لوحة ٥) .

وقد أخذ المسجد الأموي في الشام بعض لمسات التشكيل الروماني المسيحي ؛ كما شاع الطراز الهندوكي في العمارة الهندية الإسلامية ، وهو الطراز المتميز بالزخارف المستوحاة من نباتات البيئة الهندية في نحت الأحجار على غرار قطب منار (لوحة ١) . على حين تشترك العمارة في بلاد المغرب والأندلس في الكثير من صفات تشكيل الفراغ وتصميم الأعمدة والعقود المتراكبة وزخارف الجص المفرغ (لوحة ٧) .

وعلى الرغم من الاختلاف بين هذه العمارات في بعض التفاصيل أو في العناصر المعمارية الإنشائية كمنحنيات القباب والعقود والتكوينات المعمارية للمآذن أو بعض الزخارف ، إلا أنها تشترك جميعها في وحدة الروح الإسلامية الكامنة وراء التكوينات المعمارية والتشكيلات الزخرفية التي أصبحت تقليداً معمارياً يحفظه البناءون عن ظهر قلب ، وغدت هذه الأشكال الزخرفية والتكوينات والعناصر المعمارية وكأنها اللغة العربية التي نزل بها القرآن ويتلى بها في كافة البلاد الإسلامية .

واستمرت هذه الأشكال والتكوينات في عمارة الجوامع على مر العصور متوارثة عملياً إذ اعتاد كل خليفة أن يبني جامعاً في عاصمة ملكه ، كما درج كل قادر على أن يشيد لنفسه ضريحاً ومسجدا ، الأمر الذي أتاح لأهل حرف البناء استمرارهم في مزاولة حرفهم مع التطوير في الاتجاه نفسه .

وساعد على قيام وحدة الطابع الإسلامي ما كان من تشابه ظروف البيئة وارتباط بين لفظي العرب والإسلام وقيام الخلافة الإسلامية التي سيطرت على أكثر البلاد التي اعتنقت الدين الإسلامي ، هذا الى جانب أسباب وظيفية من الناحية المعمارية كوحدة البرنامج المعماري في الجوامع كلها نتيجة وحدة النظام في الصلاة ، الأمر الذي استدعى هذا التشابه في التخطيط المعماري .

وكان من الطبيعي عند نزول الإسلام بتعاليمه التي

تهدف الى جمع الإنسانية كلها حول فكرة واحدة ، ألا يشتمل كل جامع على قدس أقداس خاص به كما هي الحال في المعابد الأولى ، بل اجتزىء بقدس أقداس واحد يتجه إليه المسلمون كافة ، وهو الكعبة الشريفة ومن ثم لزم أن يكون المسقط الأفقي لبيوت العبادة الإسلامية مستطيلاً أكثر ما يكون اتساعاً ، ويواجه ضلعه الأطول مكة المكرمة حتى يستطيل « الصف » الذي يتلاحق فيه المصلّون تأكيداً لفكرة المساواة بين جميع المسلمين الذين يصلون في صف مستقيم وراء الإمام متجهين الى القبلة ، إذ كلما كان الصف قريباً من الإمام زاد ثواب المصلّي . أضف الى ذلك ضرورة أن يلم المرء باتجاه الكعبة فور دخوله الى منطقة الصلاة ، ولذا كانت « عرضية » المصلى تشير الى اتجاه مكة من واقع التخطيط . ولهذا أيضاً قلما نجد المسقط الأفقي للجامع على شكل دائرة أو مثمن حتى لا يغيب إحساس المسلم بالاتجاه الى الكعبة .

وكما وجه المعماري الإسلامي جدران المسجد نحو الكعبة كذلك وضع قبلة أو محراباً في الجدار المقابل لاتجاه الكعبة على شكل حنية تعلوها نصف قبة ، فالمؤكد إذا لم يستطع أن ينتهي الى الكعبة بجسده فلا أقل من أن ينتهي إليها بروحه من خلال المحراب الرمزي .

وفي البدء عندما كان الجامع مسطحاً من الأرض مسوراً غير مسقوف لم يكن ثمة ما يحجب نظرة المصلّين الى السماء ، حتى إذا تطلب الأمر تغطية مكان الصلاة في الجامع اتقاء حرارة الشمس ، وتقلبات العوامل الجوية في البلاد المختلفة ، حرص المعماري العربي على أن تكون نظرة المسلم الى السماء غير محجوبة ، فشطر السطح شطرين : أحدهما مسقوف للصلاة ، والآخر مكشوف هو الصحن . ولكي يعوض المعماري إحساس المصلّي بعدم الانفصال عن السماء جعل على السقف القريب من القبلة قبة ترمز الى السماء (لوحة ٩) ، وجمّل حوافي أسطح جدران الصحن بعرائس أو شرّافات متجاورة تتجه رؤوسها الى أعلى ، موحياً بارتباط الأرض بالسماء أو بتلاصق المسلمين سواسية كأسنان المشط أمام الله (لوحة ١٠) .

وقد جاءت تلك العرائس على هيئة زهرة الزنبق لها بتلات ثلاث تحصر بين صفوفها الصماء فراغات تتشكل من زهرات شقائق متجانسة « صافية » شفافة كأنها اقتطعت من زرقة السماء ، وما أشبه ائتلافها بالتمازج القائم بين الروح والجسد .

وحقق المعماري المسلم فكرة الاتجاه الى أعلى بطريقة درامية في ابتكاره للمئذنة حتى يعلو صوت المؤذن وهو ينادي للصلاة على كل ما عداه من أصوات ويصبح نغم « الله أكبر » ملء الأسماع على طول المدى (لوحة ١١) .

ولا شك في أن المعماري المسلم لم يخل فكره من دراية سيكولوجية حين قسّم المئذنة صعوداً الى عدة أقسام تفصلها شرفات تتناقص في الطول كلما ارتفعنا ، وكأنّ به قد أراد أن يجتذب نظر المشاهد الى أعلى قسراً ، ويصب في وجدانه الإحساس بجلال المبنى ورفعته . وهكذا يقصر بُعد كل شرفة عما تدنوها كلما أصعدنا وفق قاعدة « النسبة الذهبية » التي اتخذها الإغريق أساساً ، والتي تعني أن نسبة الشطر الأكبر من خط أو مساحة ما الى المجموع الكلي لهذا الخط أو تلك المساحة تعادل نسبة الشطر الأصغر الى الشطر الأكبر ، فيراح بصر المبصر الى المئذنة - التي تمتد الى أعلى متباينة مع واجهة المسجد الأفقية - بينما ينشد التطلع نحو الله في عليائه . وإذا كانت العرائس هي الأخرى ترمز الى التقاء الأرض بالسماء على المستوى الأدنى فإن المئذنة ترمز الى هذا الالتقاء على المستوى الأعلى . ويكاد تصميم المئذنة المعماري أن يكون نحتاً ، أخضعت فيه التقنية الإنشائية للتعبير الفني المعماري الذي يهدف الى الصعود والتسامي ، فلم يأبه

المعماري المسلم بالمصاعب الإنشائية العويصة التي صادفته في سبيل تحقيق فكرته الفنية التعبيرية ، فقد ذلل له الإيمان المصاعب وحقق المعجزات .

ولقد كان من الطبيعي للمئذنة نظراً لبروزها ووظيفتها الشعائرية أن تظفر برعاية إسلامية خاصة حتى غدت رمزاً للإسلام . وتقع المئذنة عادة في موقع يشكّل مع القبة تكويناً جمالياً ، فكلاهما عنصر يجاوز ارتفاع المبنى ويشارك في تحديد صورة المسجد المطبوعة على صفحة السماء . وإذا كانت القبة تعبر عن السماء حين تتطلع إليها من الداخل ، فإنها تبدو لنا عندما نرنو إليها من الخارج إنشاء منكفئاً على نفسه بخطوطه الهابطة . ومن ثم كانت في حاجة الى مئذنة أو أكثر الى هذا التكوين لتوكيد الأثر الجمالي الشامل .

وقد جاء تصميم الجامع أصلاً ليتسع لكافة أهل المدينة ليقيموا فيه صلاة الجمعة ، ولذا سموه « بالمسجد الجامع » . غير أن اتساع المدن أفضى الى إنشاء مساجد متعددة في مختلف الأحياء في المدينة الواحدة ، بل تطلب الأمر أحياناً إنشاء زوايا ومصليات صغيرة .

وإذا كان الفن الإسلامي قد تأثر منذ نشأته بفنون البلاد التي فتحها وخاصة الساساني منها والبيزنطي ، فإنه قد استبعد منها الجوانب الأسطورية وفنون المحاكاة الشكلية النوعية أو الخاصة وتكويناتها الموروثة والمنقولة والمبتكرة ثم عالج فنونها التجريدية بما يتفق مع تعاليم الدين الإسلامي وروحه وفلسفته . وبهذا تميز الفن الإسلامي بقسماته عن الفنون التي تأثر بها وعن باقي الفنون الدينية .

على أن الفن الإسلامي قد وجد طريقه سهلاً الى امتصاص الفنون المختلفة التي تأثر بها وصهرها في بوتقته الشخصية ، لأن كافة هذه الفنون تنتظمها روح الشرق التي تنحو بطبيعتها نحو التجريد وتحوير الأشكال الطبيعية وتنسيقها في صيغ ذات إيقاع وتكوينات هندسية وزخرفية ، ومن كل الحصاد الفني الذي خالطه المسلمون في عصر انتشارهم استنبطوا نظاماً معمارياً مميزاً متكاملاً من التشكيلات والتراكيب المعمارية والزخرفية التي تكون في مجموعها الطراز الإسلامي الموحّد في روحه وطابعه ، وإنْ اختلف في بعض تفاصيله من إقليم لآخر ، كما اختلف تمام الاختلاف عن باقي الفنون الدينية لدى أصحاب الديانات الأخرى .

ويرد البعض سر الوحدة التي تجمع الفنون الإسلامية وتتجلى في الطراز الإسلامي الى توحّد الخط العربي الذي يكتب به المصحف الشريف . وقد يكون هذا عاملاً هاماً إلا أنه ليس العامل الوحيد ، بل ينبغي أن تدخل في حساباتنا بقية العوامل التي يعيها الإدراك ، ومنها طابع الفكر الشرقي وتفاعله مع البيئة في البلاد التي انتشر فيها الإسلام . وقد تعود أشكال الخط العربي نفسه بمنحنياته وخطوطه وتكويناته الفنية الى هذا الطابع الفكري أو السيكولوجي ، مما يجعلنا نحسّ توافقاً بين الخط المكتوب وبين التشكيلات الزخرفية التي تزين المصاحف وأسطح الجدران في العمارة ، بأشكالها ومنحنياتها في تقابلاتها وتحولاتها المتنوعة الخطوط ، وفي القباب التي يزينها ، وفي الأواني المعدنية أو الزخرفية الى غير ذلك من منجزات الإقليم الواحد ، كما نحس التوافق نفسه عندما نوازن بين منجزات مختلف بلاد الشرق على مر العصور .

هكذا تهيأت نفوس أهل هذه البلاد ذات البيئة الواحدة لتقبل الأشكال الفنية نفسها والفلسفات العقائدية التي تكتمل في أي بلد من بينها ، خاصة وأنه لا توجد فوارق في الطبيعة الجغرافية بين مختلف البلاد الإسلامية إلا في تركيا والهند وحدهما ، حيث تتساقط فيهما الأمطار بما لا تعرفه البلاد الأخرى ، وهو ما استدعى تغايراً في بعض التشكيلات المعمارية عن بقية البلاد الحارة والجافة والصحراوية ، وإن لم يحل ذلك

دون شمولية الوحدة التعبيرية عن العقيدة الإسلامية في هذين الإقليمين ، شأنهما في ذلك شأن باقي البلاد الإسلامية ، فبقيتا تستخدمان نفس العناصر الزخرفية والخطوط العربية والعناصر المعمارية كالشخشيخة والقبة والعقد التي تتطلبها الناحية التشكيلية بقدر ما تفرضها مراعاة الناحية الوظيفية في تدعيم الجامع ليتفق وإقامة شعائر الصلاة وطريقة انتظام المصلّين صفوفاً « عرضياً » في مواجهة حائط القبلة ، على العكس من الكنيسة المسيحية التي يصطف فيها المصلّون « طولياً » أو المعبد الهندي ذي الخلوات المفردة .

ويكشف تحليل أثر المناخ في عمارة هذه البلاد جميعاً عن أن الطبيعة في معظمها جرداء قاسية الحرارة نهاراً ، حيث لا تتجلى غير السماء عنصر الرحمة الوحيد في الطبيعة والأمل المرجو لتلطيف الجو خلال الأمسيات والليالي . ولهذا أغلق القوم مساكنهم ومساجدهم دون الخارج بحوائط شبه صماء ووصلوها بالسماء ، من خلال الصحن الداخلي المكشوف كما مرّ بنا . غير أن السماء لم تكن مهربهم من قسوة الأجواء فحسب بل كانت كذلك المهجع الذي تسترخي فيه الروح كلما أرهقها طغيان الماديات ، وهي الملجأ كلما شدتهم الجدران الى الأرض ، ولقد أحسّ بهذا التشوف الى السماء الكاتب الفرنسي أنطوان دي سانت اكسوبري حين دلف الى الدور العربية خلال جولاته في شمال أفريقيا ، فكتب يقول في كتابه (القلعة) : « حقاً إن الإنسان في حاجة ماسة الى جدران يأوى الى ظلالها ، لكنها بالنسبة إليه كالثرى يحتضن البذرة المدفونة ، في حين أنه في حاجة أمسّ الى جلال طريق المجرة وانفساح المحيطات حتى لو لم تقدم له الكواكب والنجوم والمياه والأمواج ثماراً عاجلة . . . لقد عرفت الكثيرين ممن أبلوا بلاءً خارقاً في تسلق الجبال ظلت الدماء تنزف من أكفّهم وأقدامهم دون أن تثنيهم عن ارتقاء القمة حتى ترتشف عيونهم الظمأى بمرأى أعماق السهل الممتد المُشرب بزرقة الغسق قبلما يطلع عليها الفجر الفضي ، وعلى القمة أخلدوا يرتقبون كالظامىء يقلب عينيه بحثاً عن ماء بحيرة يروي غلته . ها هم أولاء يرشفون النسمات العذبة والفرحة تنبض في قلوبهم الملهوفة إذ وجدوا لحظتها الترياق الشافي من كل الأسقام » .

وحينما شاء الفنانون المسلمون أن يضيفوا سقفاً الى المسجد جعلوه في شكل القبة رمزاً للسماء ، فأقاموها على الجزء الواقع أمام القبلة مباشرة ، كما استخدموها في تغطية أضرحة الأولياء والصالحين ، غير أن المعماريين المسلمين - باستثناء الأتراك منهم - لجأوا الى القبة الساسانية ذات الحناصر المعقودة الى أعلى ، على العكس من الحناصر المتدلّية في العمارة البيزنطية التي استخدمت لتحويل مربع الضريح أو الفراغ المطلوب تغطيته بقبة الى مثمن بواسطة هذه الحناصر لكي ترتكز القبة بقاعدتها المستديرة على هذا المثمن .

ولقد استعمل أصحاب الكنيسة الشرقية من المسيحيين القبة في تغطية البازيليكا ، غير أنهم استخدموها بمفهوم يختلف عنه في الجامع ، إذ اختاروا القبة البيزنطية ذات الحناصر المتدلّية « بندانتيف » بدلاً من الحناصر المعقودة الى أعلى كما هي الحال في القبة الساسانية ، الأمر الذي يتفق والناحية الرمزية في تشكيل الفراغ الداخلي ، بتنظيم العناصر المعمارية ضمن نظام متدرج يهبط من أعلى الى أسفل ، متناولاً صور الملائكة والقديسين وفق درجاتهم ومراتبهم ، وبذلك أسبغوا على القبة البيزنطية طابعاً مسيحياً خاصاً يواكب الفكرة الرمزية للكنيسة أو البازيليكا ، ذلك أن البازيليكا البيزنطية ترمز الى صورة الكون الكبير ، يتكامل فيها بسمائه وأرضه ، وتتدرج فيها عناصرها التي كلما ارتفع مكانها في الفراغ ارتفعت مكانتها وقدسيتها . لهذا تتوسط صورة السيد المسيح « ضابط الكون » أعلى مكان

في القبة الوسطى ، حيث يسيطر على الفراغ الداخلي بأكمله . وهكذا تصبح البازيليكا البيزنطية كوناً صغيراً متكاملاً في حد ذاته . كما يوحي إلينا الشكل الخارجي للبازيليكا البيزنطية باكتمال هذا الكون الصغير واستقلاله عن الكون الكبير ، حيث تنكفيء الأسطح الكروية على فراغها الداخلي لتفصله عن العالم الخارجي .

وحين احتل الأتراك المسلمون القسطنطينية وجدوا أن عمارة البازيليكا البيزنطية تعدّ مثالية لحماية جمهور المصلّين من العواصف والأمطار ، فاقتبسوا نموذجها لجوامعهم بعد أن اضافوا إليها المآذن التي أحدثت ـ من ناحية التعبير عن الروح الإسلامية ـ أثراً عجيباً ، ذلك أنها وصلت البناء بالسماء بعد أن كان منكفئاً على نفسه ككون صغير قائم بذاته .

وفي مجال تأثر العمارة القدسية بالبيئة المحيطة يسوق جاستون فييت مقابلة جمالية شاعرية بين الكنيسة القوطية والمسجد الإسلامي إذ يقول : « فمثل حين تمتليء الكنائس والكاتدرائيات من الداخل بالأقبية الأسطوانية المتتالية التي تحاكي قمم الأشجار في غابات أوربا الكثيفة بقممها الشاهقة المتلاصقة ، يحاكي الجامع بأعمدته صوار النخيل فيبدو غابة متفتحة لا سرّ يكتنفها ولا غموض ، فالخطوط القوية الواضحة الرصينة التي تتمثل في أعمدته تنهض في الفراغ المحيط بها دون أن تضفي على هذا الفراغ عتمة توحي بأي غموض أو تعقيد ، ومردّ هذا الوضوح الإضاءة المباشرة المتطلقة من الصحن المكشوف . وعلى حين تبدو الكنيسة من الخارج بمجازها الأوسط الشاهق الارتفاع ، وأبراج نواقيسها المخروطية أو المدببة وكأنها تبحث عبثاً عن منفذ لها الى السماء ، يبدو المسجد وكأنه قد نفذ الى السماء ، رامزاً للسكينة والإيمان الرصين والشجاعة المطمئنة التي تسلم مقاليدها الى ذات الإله » .

ويستطرد جاستون فييت قائلاً إنه « إذا كان معيار الأصالة في أي طراز من طرز المعمار هو أسلوب استغلال الفراغ ، فإن تصميم الجامع هو النموذج الذي يعبر بوضوح عن جوهر عقيدة الإسلام بصفته ديناً أصيلاً له شخصيته المتميزة » .

وما أبدع الصورة التي أوردها الكاتب اليوناني كازانزاكيس في كتابه « تقرير الى جريكو » عن تأثره بالعمارة القوطية حيث يقول :

« أخذت تلك العمارة المقدسة شكل القمة بكل جزئياتها ، وغدا كل ما فيها كالسهم ، رافضاً المنطق المستقيم للطراز الإغريقي المربع الذي يسيطر فيه النظام الإنساني على السماء ، محققاً بذلك التوازن بين الجمال والمنفعة ، كاشفاً عن تفاهم منطقي بين الانسان والإله . غير أن تشكيلات هذه العمارة القوطية فيها ما يدفع الإنسان الى العلا لكي يغزو الفضاء اللازوردي ، قاصداً جلب الصاعقة الكبرى من السماء الى الأرض » .

وبتفسير كازانزاكيس للروح القوطية ممثلة في عمارة الكاتدرائية ، يعود بنا من جديد الى مدى ما تسبغه البيئة الطبيعية على العمارة والفن من أثر وحيلة الإنسان إزاءها . فلقد نشأ الطراز القوطي في أوربا ذات السماء الحافلة بالبروق والرعود . فالكاتدرائية القوطية تتصل بالسماء عن طريق أبراجها التي تتخذ أشكال القمم فتدفع بالإنسان الى العلا ، ولا تهبط السماء الى الأرض إلا على شكل صواعق ـ على حد تمثيل كازانزاكيس ـ ، ولهذا كانت العلاقة بين الأرض والسماء في اتجاه واحد الى أعلى ، فجاءت الكاتدرائية القوطية بأسقفها المائلة مغلقة بكامل مسطحها على السماء ، منكفئة فوق فراغها الداخلي ، شأنها في ذلك شأن العمارة البيزنطية .

وبتطبيق هذه الأفكار على العمارة الإسلامية التي نشأت في بلاد الشرق الأوسط ذات المناخ المعتدل أو

الحار الجاف نجد أن الاتصال بين الأرض والسماء متبادل وليس في اتجاه واحد ، حيث ترتفع فوق الأرض مآذن الجامع وعرائسه ، على حين تهبط السماء الى الصحن فتشيع فيه الرحمة ، كما تملأ الفراغات بين عرائس تماثل أشكالها ، فيتم التزاوج بين الكتلة والفراغ كالسالب والموجب ، بما يرمز الى تزاوج الروح والجسد أو السماء والأرض كما سبق القول .

ترى أي مشكلات وتساؤلات كانت تدور حول تصور العمارة الإسلامية لو أن الإسلام كان قد نشأ في بلاد الشمال مثلاً ؟

يدفعني الى طرح هذا السؤال الافتراضي ، ما ينشب اليوم من مشكلات فنية لدى تصميم الجوامع التي تقام هناك ، الأمر الذي يتطلب تحويرات فنية للأشكال الإسلامية النابعة من الثقافات البدوية في البلاد الحارة ، لكي تتفق مع الأجواء الشمالية ومع باقي الأشكال المعمارية النابعة من الثقافات الحضرية في البلاد الباردة .

ولقد سبق أن ثارت مشكلة متشابهة في عمارة المساجد التركية ، إلا أن اندماج العمارة البيزنطية في الروح الشرقية قد يسّر عملية التحويل والتحوير ، على حين ظلت الاختلافات بين العمارة الشمالية الغربية والعمارة الشرقية شاسعة . على أن ابتكار العمارة الدينية هو أمر يشق استنباطه طفرة واحدة ، وتتجاوز إمكانية أدائه طاقة معماري واحد خلال حياته مهما بلغت عبقريته ، بل تقصر عنه طاقة جيل من المهندسين ، ذلك أن العمارة بصفة عامة والدينية منها بصفة خاصة من الفنون الجماعية شأنها شأن غناء جوقة الإنشاد « الكوروس » يستحيل على فرد واحد أن يؤديه بمفرده .

ولم تكن نقابات البنائين في الإسلام شبيهة كل الشبه بنقابات بنائي الكنائس من الماسونيين والإخوان الذين كانوا يحفظون القواعد والقوانين والرموز والأشكال في العمارة الدينية والزخرفة والتصوير والنحت يتبعونها على هدى من توجيهات آباء الكنيسة في تصميم الكاتدرائيات والكنائس وزخرفتها حرصاً منهم على الطابع المقدس في عمارتهم الدينية . غير أن ثمة عرفاً ساد العمارة الإسلامية واتبع في مختلف مراحل تطورها بين أهل حرف البناء وغيرهم من الصناع . فلقد اهتدى الإنسان منذ القدم الى الرمز فطرة ، فخلع على الأشكال صفة التجريد تائقاً الى المعنى المكنون الذي ينطوي عليه الشكل ، مستوحياً الرموز مما أملته عليه الظواهر الطبيعية ، رابطاً بين هذه الظواهر وما يخطر له من أفكار ، منصاعاً للقوى التي إليها مردّ هذه الأشكال ، ولنظم الخلق التي تخضع لها هذه القوى . ولقد كان لبعض المتصوفة المسلمين - بما أوتوا من روحانية وعلم باطني في عمارة المساجد - معتقدات لها رموزها ولها أسسها في أنفسهم ، فكانوا يملون تلك الرموز والأسس على المهرة من شيوخ البنائين والحرفيين ، وهؤلاء يسطونها أعمالاً وأشكالاً لمن بين أيديهم من الصناع والعمال ، فينفذها هؤلاء رموزاً وأشكالاً تربط بين تلك الحكمة الخفية والمظاهر الجلية . وبهذا تأكدت على مر الزمن ديمومة الأشكال والرموز وما بها من تشابه في البلاد الإسلامية عامة . وكان مرجع هذا التشابه الى وحدانية العقيدة ووحدانية الثقافة اللتين تقودان الى تشابه في اختيار الأشكال والرموز ليكون المؤدى واحداً . ونظرة الى المساجد القديمة في أنحاء العالم الإسلامي - كما سبق القول - من إيران شرقاً الى المغرب غرباً تكشف عن الالتزام بمفاهيم مشتركة في التصميم العام وعن عناصر معمارية وصيغ زخرفية جد متشابهة ، تلقتها الأجيال وأضافت اليها ، فنشأت لهم تقاليد وأعراف درأت عن العمارة الإسلامية عبث الأفراد وأهواءهم . ومثل هذا التكرار ما كان ليقع لو لم تكن هناك قواعد معينة تطبق

تطبيقاً واعياً ، وهذا ما تقول به قوانين الاحتمال الرياضية .

كذلك ثارت المشكلة عينها عندما انتقلت العمارة الإسلامية الى الهند ، وتطلب الأمر تحويراً شاملاً للمعبد الهندوكي الذي جاء متسقاً مع تقاليدهم الدينية إنشاء مقفلاً يضم خلوات صغيرة للصلاة المنفردة ، وتكويناً معمارياً خارجياً أقرب الى النحت منه الى العمارة ، ووشّيت أسطحه بكاملها بالزخارف والنحت البارز ، ومن اللافت للنظر أن المعبد الهندوكي يبدو كأنه الوجه الآخر للبازيليكا ، لأن السطح الداخلي في البازيليكا البيزنطية هو المزدان بالرسوم ، على حين زين النحت السطح الخارجي في المعبد الهندوكي .

ونحن قد نجاوز الحقيقة إذا ما سلمنا بالوحدة التامة في العمارة الإسلامية خلال الفترة ما بين سنتي ٦٥٠ و ١٧٠٠م قدر ما نجاوزها إذا ما سلمنا أيضاً بالوحدة التامة للعمارة الأوروبية خلال الفترة نفسها ، فما من شك في أن لكل خلافةمن الخلافات الإسلامية التي تعاقبت طرازها المتميز في البناء والزخرفة المعمارية الذي خضع بدوره لسُنّة التطور .

وإذا كان بعض المستشرقين قد عجزوا عن التمييز بين طرز العمارة الإسلامية المتغيرة على مر العصور ، وبين تطور كل من فني العمارة والزخرفة ، فمرد ذلك هو الحكم المسبق الخاطيء الشائع بينهم بأن « الفن الزخرفي » هو ما يميز العمارة الإسلامية بصفة أساسية ، وأنه كان فناً متعدد الأساليب محدود القوالب التي لا تتغير بتغير المكان الذي يزينه في البناء سواء كان قبة أو صحن جامع .

غير أنه إن صح زعمهم فيما يتعلق بالفن الزخرفي خلال بعض العصور ، كما هي الحال في الكسوات الخزفية لمباني العصر الصفوي بأصفهان (لوحة ٣) فمن المؤكد أنهم أغفلوا صلته الوثيقة بالفن المعماري ذاته ، رغم مشابهته في ذلك للصلة بين العمارة الأوروبية الدينية وزخرفتها .

وما من شك في أن تلك النظرة تنطوي على كثير من الإجحاف ، إذ ترتب عليها أن أدرج بعض مؤرخي الفن الأوروبيين العمارة الإسلامية ضمن الفنون الجامدة . وقد كان مبعث هذا الحكم الجائر هو أن هذه الفئة لم تدرك غير الوحدة العامة في الطابع ، التي يتميز بها فن العمارة وفنون الزخرفة الإسلامية بما فيها الكتابة ، وأنها عجزت عن إدراك التنوعات الدقيقة في التفاصيل ، وأغفلت أهم خصائص العمارة والفنون الزخرفية الإسلامية ، وهي تحاشي تكرار الصيغ الزخرفية حتى في المبنى الواحد ، وهذا ما يبدو واضحاً في المائة والثماني والعشرين نافذة الجصية الموجودة بجامع ابن طولون بالقاهرة فكل منها تختلف عن الأخرى في تصميمها وزخارفها (لوحات ١٢ ، ١٣ ، ١٤) .

ولا يقف تحاشي تكرار الصيغ عند النوافذ ، بل يمتد الى العقود التي تتنوع بطونها في الرواق الغربي لجامع ابن طولون حتى لا تتكرر أية صيغة زخرفية على الإطلاق ، ومن ثم تحقق التنوع المطلوب من الناحية الجمالية ، وهكذا تتكامل العمارة والزخرفة في إبراز القصد الفني (لوحة ١٥) .

ولا يكاد الزائر يَدْلُفُ إلى داخل ضريح السلطان قلاوون بالقاهرة (لوحة ١٦) حتى تحجبه عن العالم جدرانه السميكة لا تنفذ منها نأمة ، فيلفّه السكون الهامد وتغمره الظلال فيحتضنه « الجلاء والعتمة » معاً ، وتتسلل إليه أشعة خابية من خلال نوافذ الزجاج المعشّق الملون ، وحوله أعمدة عملاقة ، فيغلبه شعور بأنه في عالم موهوم ينتظر فيه بدء طقوس وشعائر غامضة . ولست أشك في أن كثرة من الذين يزورون هذا الضريح يقعون أسرى شعور غامر بالورع ، تبهرهم السكينة وتشدّهم الظلال ويتشون بالأنسام

الندية التي تحمل معها أبعاد الزمن ، ويستغرقون في التأمل ، ثم ما يلبثون أن يطلقوا صرخة سانت إكسويري : « ها هو ذا جوهر الإنسان .. الروح » .

أي جلاء . . . حين يقف الإنسان في مكان يواجهه فيه جوهر الإنسان !

إن المرء ما يكاد يجتاد العتمة حتى يتجلى أمام عينه عالم سحري من الزخارف ، عالم جياش بِسَوْرَة الإفراط في الزخارف الهندسية يحمل من يعايشه وجدانياً على أثير الخيال ، ويستيقظ في نفسه إحساس شعري يثير ذكريات حنين باطنة . وحين نبغي الكشف عن أسرار تلك الزخارف مستعينين باستعارة ما درج عليه أهل الفن من تسميات كالتطعيم والتكفيت بالذهب والفضة ، والحفر والترصيع وما الى ذلك ما نلبث أن نجد أنفسنا مدفوعين الى التسليم بروعة الفن الإسلامي ورقته وبتأثير تلك الأشكال الهندسية الرائعة التي تتعاقب متنوعة بلا نهاية . فتحوير الزهور والنباتات ، والاستنباط المترع لأشكالها والتوفيق بينها ينبيء عن قدرة فريدة على الابتكار حتى لتبدو وكأن معينها لا ينضب . . . توريقات تتشابك أضلاعها وتلتحم ثم تفترق على نحو لا ينتهي في حيوية نابضة ونبل رصين . وحين تذكي فينا عناصر الزخرفة النباتية إحساساً بفورة الحياة في حركتها البدائية ونموها المطرد ما تلبث الزخارف الهندسية أن تردنا الى عالم التجريد الذي ينفذ بنا الى جوهر التكوين وينتزع عنا الانشغال بالظاهر ، فتعكف النفس على التأمل وتنعم بالسكينة . لقد حققت عقلية الفنانين المسلمين أروع منجزات الزخارف الهندسية خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، أتراهم كانوا يستمتعون جهدهم بينا يبدعون زخارف تتزايد تشابكاً وتعقيداً يحيّران النفوس بدقتها وجاذبيتها، وتتعدد التنويعات والتفريعات التي يبسطونها تحت نظر الزائرين ، منها ما هو مجدول وما هو ضريب للمخرّمات ، ومنها ما هو دائري أو متكسر ، وتشع من مركز الحطّات خطوط محزوزة ، وتنتشر « الأطباق النجمية » (لوحة ١٧) في كل مكان : على الجدران والأبواب والمحاريب والمنابر والحلى وترقينات المصاحف . وبالرغم من اختلاف أسلوب حمل القبة على أكتاف مربعة ضخمة متعالية مع أعمدة جرانيتية مستديرة المقطع وهو ما خلف تعارضاً بين بطون العقود المصممة لتناسب حجم الأعمدة وبين حجم الأكتاف الضخمة ، فإن عين المشاهد لا يستوقفها شيء من ذلك ولو للحظة ، لأن رهبة المكان تستقطب إدراكه الحسّي ، كما يشدّه « ذهب الملوك وأرجوانهم » اللذان أضاف إليهما مزخرف قبة قلاوون زرقة السماء في زخرفة القصمات المقمرة المدهنة التي تزين سطح السقف وكأنها قباب سماوية مصغرة ، ويأسره الجمال المتكرر الذي لا تملّه العين ولا تسأمه حتى لا يملك أن يخفض طرفه إلا ببذل جهد جهيد .

يصف جاستون فييت المنابر الخشبية فيقول : إنها تضم مجموعات من الحشوات الصغيرة المتباينة الأشكال جمع بعضها الى بعض وإن احتفظت كل واحدة منها بشخصيتها المستقلة حتى لكأنها لا تؤدي دوراً في الشكل العام ، وتتتابع الدوائر والمربعات والمعينات والنجوم والأطباق النجمية متداخلا بعضها ببعض عن طريق التعشيق حتى يمكن تجميعها أو تفريقها دون أن يزول أثرها أو يتضاءل . وللزائر المتأمل أن يتصورها مجتمعا بعضها الى بعض إذا شاء ، وله أن يكتفي بتأمل ما يقع عليه بصره منها فيراه شيئاً منفصلاً قائماً بذاته ، ففي الحق أن تجميع تلك العناصر لا يجعل منها وحدة حقيقية . وحتى يتسنى للمرء أن يوفيها حقها فإن عليه أن يدرس في عناية سائر التفصيلات الدقيقة التي تربط العناصر والوحدات بعضها الى بعض . ألا ما أصدق هنري فوسيون عندما قال : « ما إخال شيئاً يمكنه أن يجرد الحياة من ثوبها الظاهر وينقلنا الى مضمونها الدفين

مثل التشكيلات الهندسية للزخارف الإسلامية . فليست هذه التشكيلات سوى ثمرة لتفكير رياضي قائم على الحساب الدقيق قد يتحول الى نوع من الرسوم البيانية لأفكار فلسفية ومعانٍ روحية ، غير أنه ينبغي ألا يفوتنا أنه خلال هذا الإطار التجريدي تنطلق حياة متدفقة عبر الخطوط فتؤلف بينها تكوينات تتكاثر وتتزايد ، مفترقة مرة ومجتمعة مرات ، وكأن هناك روحاً هائمة هي التي تمزج تلك التكوينات وتباعد بينها ثم تجمعها من جديد ، فكل تكوين منها يصلح لأكثر من تأويل يتوقف على ما يصوّب عليه المرء نظره ويتأمله منها . وجميعها تخفي وتكشف في آن واحد عن سر ما تتضمنه من إمكانات وطاقات بلا حدود » .

ولقد ساد في أوربا منذ عصر النهضة أن العمارة ذات القيمة العالية هي تلك التي تجمع بين الضخامة والاتساق والوحدة الزخرفية ، وفي كثير من الأحيان تضاف إليها الرصانة والجلال . ولا شك أن ضخامة البناء في العمارة الإسلامية كانت عنصراً شائعاً فيها ، مثال ذلك جامع السلطان حسن ومدرسته (لوحة ١٨) الذي يهول الناظر لفرط ضخامته ، حتى كان السلطان حسن نفسه يفاخر بأن إيوان مدرسته يفوق عقد « المدائن » بطيسفون ارتفاعاً ، مما يؤكد الانطباع لدى زائرها بأن ضخامتها لم تأت عفواً . وتستمد مدرسة السلطان حسن جمالها من رافدين : بنيانها نفسه وما يحتويه من قيم معمارية ، والمقياس الإنساني . إنها قطعة من الفن المعماري الجريء يغني تأمله عن الإفاضة في وصفه ، ولعله أكمل أثر خلفته لنا مصر الاسلامية ، وأجدر صرح يمكن مقارنته بآثار مصر الفرعونية من الدولة القديمة . يقول عنه أوجين فرومنتان : « إنه درة من أنفس ما جادت به عصور الحضارة العظيمة من مبان » وما أشبه قوله هذا بعبارة السلطان سليم الأول الشهيرة حين وقع بصره على هذا الجانب من الجامع الذي أقيمت عليه المدرسة في مواجهة قلعة صلاح الدين المشرفة على القاهرة : « لعمري ما هذا البناء إلا قلعة منيعة ! » وهو قول لم يَعْدُ الحق .

وما أصدق جاستون فييت حين وقف في نفس الموقع وأخذ يردد وهو ينقل البصر بين قلعة محمد علي ومدرسة السلطان حسن : « إن من يتأمل البنائين ، تبدو القلعة في عينه جاثمة تستعد للوثوب والانقضاض ، على حين تبدو المدرسة هادئة سامقة متعالية ترنو للقلعة المتحدية في شموخ الواثق دون مبالاة » .

ويستطرد فييت شارحاً جماليات المبنى مستعيراً من الموسيقا انطباعة تفيض في وجدانه فيقول : « إنا لا نملك تجاه هذا الأثر الفريد إلا أن نحس أننا نحيا سيمفونية كاملة ، اشترك فيها الأوركستر بكافة عناصره في عناية ودقة بالغتين ، وبإحساس مرهف مدرك للفروق مهما دق شأنها . فليست هذه التحفة (الموسيقية) مجرد تآلف بين عدد محدود من النغمات ، أو ربط بين مجموعة محدودة من الألحان فحسب ، بل إنها شيء يفوق ذلك كله ، فبفضل جاذبية التوافق الهارموني وسحر التوزيع الأوركسترالي يرتفع العمل ككل واحد الى ذروة التعبير الفني ، فقد عرف المعماري كيف ينقل تأثيره الى أعماق النفس بإخضاع العناصر الزخرفية للمفهوم المعماري ككل ، بحيث تصبح خادمة له ساعية بين يديه » .

وبالرغم من هذه الضخامة ، لم يهمل المعماري المقياس الإنساني ، وذلك بتجزئته عناصر المبنى وتوزيعها بطريقة منطقية تجمع بين وحدة التصميم وتعدد العناصر التي ينبغي أن تنشأ عند تزايد الحجم مع الاحتفاظ بالمقياس الإنساني ، على عكس ما نراه مثلاً في كنيسة القديس بطرس بروما التي « تضخم حجمها ـ وفق تعليق المهندس حسن فتحي ـ دون مراعاة هذا التجزيء والتوزيع ، مما جعلها تبدو كأنها مبنى صغير الحجم تتطلع إليه من خلال منظار مكبّر . لقد غاب المقياس

الإنساني من تلك الكنيسة مما دفع برونيشي بأخرة الى محاولة إعادة هذا المقياس إليها فأنشأ أروقة ذات أعمدة تحيط بالساحة أمام الكنيسة ».

وكما اتصفت بعض المساجد بالضخامة شاركتها بعض الأضرحة هذه الصفة، مثل ضريح « جنبادي قابوس » (لوحة ١٩) وضريح أولجايتو في السلطانية بأذربيجان الإيرانية (لوحة ٢٠)، وهما من المباني التي اشتهر عنها ضخامة الحجم وما تخلفه من أثر في نفس المشاهد، وهي تكشف - كما تكشف مقبرة سنجر في مرو - عن اتسام أكثر المباني الإسلامية في تصميمها بصفة « الوحدة »، تتكامل عناصرها مثلما تتكامل أعضاء الجسد الواحد بنسب ثابتة. وإن لم يتضح لنا بعد ما إذا كان البناءون والصناع المسلمون على علم بتلك الآراء المنطقية والمجردة التي تمدّ العمارة علماً مبنياً على نسب معينة، والتي كان المعماريون في العصر القوطي ثم في عصر النهضة من أمثال بالاديو والبيرتي يكشفون عنها في أعمالهم.

ويأتي اتساق الزخارف ووحدتها في المقام الثاني بعد التنوع والضخامة، حيث روعي ملء ما أمكن من الفراغات فوق الأسطح الظاهرة للعين، مثال ذلك واجهة جامع المؤيد الذي بني عام ١٤٢١م بقرب باب زويلة بالقاهرة، ولوحات الرخام وكسوات الخزف في مبان عديدة ترجع الى العصر الصفوي بأصفهان، وجامع أولوفي ديفريجي بالأناضول الوسطى الذي بني عام ١٢٢٨م (لوحة ٢١) وتغطي بزخارف مسرفة في التعقيد تنتهي الى جمال يحزّ على الوصف. ذلك أن قواعد التصميم في توزيع المسطحات المزخرفة في العمارة الكلاسيكية التي تقوم على أساس « نظام الأعمدة الحاملة والأعتاب المحمولة » تختلف في الاختلاف عنها في العمارة التي تقوم على أساس « نظام الجدران » كالعمارة الإسلامية والرومانسكية، فعلى حين توزع الزخرفة في الأولى على الأجزاء المحمولة دون الحاملة، نجدها في الثانية - حيث الجدار موحّد السطح غير مقسم الى حامل ومحمول - قد تشغل السطح كله دون أن تقلّل قوة المبنى من قيمته الجمالية.

وعلى حين تتحدد النسب والمقاييس في النظام الكلاسيكي المكون من أعمدة ونضد وكرانيش وفقاً لمقاييس العمود (طوله وقطره)، لا تخضع عمارة الجدران الاسلامية لعنصر الأعمدة بنسبها المحددة، بل تخضع لوظيفه الحجرات الداخلية في منطق يتفق مع عادات أهل الدار. كذلك كان الإحساس بجمال الوجهيات ينبع من التشكيل المنطقي للفراغات الداخلية وقد أضيفت إليها العناصر الزخرفية كالكوابيل المنحوتة الجميلة والمقرنصات والشربيات، وعلى هذا النحو كان العامل الأهم في تحقيق الجمال يكمن في مراعاة النسب والمقاييس التي تتفق ووجدان الإنسان المسلم. على أن الإسراف في الزخرفة لا يتطلب التماثل والتراصف بالضرورة، فالحرص على إحساس المشاهد بالتوازن بتأثير الزخارف المتكررة في المواضع الهامة من الشكل الهندسي هو في الأصل غريب عن العمارة الإسلامية ودخيل عليها.

ويزعم البعض أن المساجد القديمة كانت تُهدم جملة لتُقام مكانها مساجد جديدة تخلّد ذكر منشيء الأثر الجديد، وهذا الزعم أمر يخالف الحقيقة ولا يتمشى مع أصول العقيدة الإسلامية التي تبجّل الأماكن التي أقيمت فيها شعائر الصلاة، كما كان منشئو الجوامع يوقفون عليها العقارات والأراضي الزراعية لصيانتها وترميمها، فلم يكن يتهدم من المساجد إلا التي كانت تخدم أحياء زالت وهجرها أهلوها وتطاولت عليها أيدي الزمن، وما كان لأحدأن يجرؤ على هدم مسجد أبداً، غير أنه كان من الطبيعي أن تمتد يد التجديد والترميم للمساجد التي تعرضت للبلى، إلا أن فقدان النموذج

الأصلي وفقدان بعض العناصر المعمارية كالأعمدة ، كان يلجىء المعماريون الى استحداثات قد لا تتفق مع الأصل ، كما وقع لجامع عمرو بن العاص الذي تهدم مرات إثر تهدم مدينة الفسطاط .

وقد أشاع البعض أن الإسلام لم يدن للماضي بالاحترام والتقدير ، وهو ما لا يمكن أن نسلّم بصحته في مجال الحديث عن الفن المعماري . كما لا يمكن قبول زعم كريزويل بأنه لم تكن هناك عمارة أصيلة الطابع في الجزيرة العربية ، وأن المباني التي أقيمت في جنوب الجزيرة لم تكن سوى محاكاة لمباني مملكة أكسوم ببلاد الحبشة قبل الفتح العربي .

وإذا كان من الممكن أن نقول في طمأنينة بأن قصور الصحراء التي بناها الخلفاء الأمويون في بلاد الشام لم تكن إلا تطويراً خصباً لتلك القصور التي بناها أمراء الغساسنة واللخميون في القرنين السادس والسابع الميلاديين ، فقد ثار جدل عنيف في العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن حول الآثار المعمارية في قصر المشتى بالأردن . . . وهل هي آثار إسلامية أم بيزنطية ، حتى استقر الرأي اليوم على أن هذه الآثار من إبداع إسلامي في العصر الأموي حوالي عام ٧٤٠م . كذلك نلاحظ أن عمارة القصور والمقابر والأبنية الدينية عامة بعد الفتح الإسلامي في بلاد ما وراء النهر لم تكن إلا نقلاً أميناً مستمراً عن عمارة القصور الريفية الأرستقراطية التي شيدها « الدهاقين » الفرس ، والقصور الفخمة الرائعة التي تتيه جمالاً وترفاً التي بناها حكام الصغد وخوارزم في أواسط آسيا قبل الفتح الإسلامي .

وثمة ظاهرة فريدة في تاريخ العمارة هي ظهور الطراز الإسلامي المتبلور والمتطور طفرة واحدة خلال فترة قصيرة عندما نشأت الخلافة وازدهرت الحضارة الإسلامية ، إذ تمثلت بعض الشعوب التي اعتنقت الإسلام العقيدة الجديدة وأودعتها كل مظاهر حياتها وتقاليدها فطلعت بأنماط للعمارة الدينية نابعة من عبقريتها مثل إيران والشام ومصر ، كل وفق ما تتميز به هذه الشعوب ، كالناحية الزخرفية الغالبة في إيران ، والناحية المعمارية الغالبة في مصر . ونحن إذا تأملنا عمارة مقابر البجاوات المبنية بالطوب اللبن في الواحات الخارجة بمصر ، والتي تعود الى القرنين الرابع والخامس الميلاديين وكيف أنشئت فيها القباب والقبوات ، نرى فيها عمارة قبطية مصرية تختلف عن عمارة روما وبيزنطة المسيحيتين . وعندما استعار المسلمون أساليب الإنشاء نفسها في بناء أضرحة الشهداء بأسوان خلال العهد الفاطمي قدموا لنا عمارة إسلامية تختلف تمام الاختلاف عن عمارة البجاوات المسيحية ، كما تختلف عن عمارة باقي البلاد الإسلامية متميزة بمصريتها الواضحة .

ولقد ثار الجدل طويلاً حول مدى ما في العمارة الإسلامية من « أصالة » . والواقع أنه ليس هناك ما يثير الدهشة في أن نجد أسراً حاكمة في ظل الإسلام كانت تحيا حياة التنقل والترحال ، وما إن أمسكت بزمام السلطة في البلاد التي تمكنت من فتحها حتى أخذت تستبدل بحياتها السالفة ضرباً من الاستقرار ، تحاكي فيه التقاليد السياسية والحضارية لتلك البلاد ، على حين يظل الفن المعماري بدوره امتداداً للتقاليد الفنية السائدة في تلك البلاد قبل أن يفتحها المسلمون .

على هذا النحو نرى العباسيين قد طبقوا في تخطيطهم لمدينة سامرا التي أسسها الخليفة المعتصم سنة ٨٣٦م على نهر دجلة ، المفاهيم المعمارية والفنية التي سادت في ظل الدولة الساسانية القديمة . بل لعل هذه المفاهيم ازدادت قوة ودعماً خاصة إذا قدرنا أن قصر المدائن المشهور « طيسفون » والذي بناه الساسانيون كان على مرمى البصر من بغداد عاصمة العباسيين . وهذا الطموح ـ الذي يصوره مؤرخون كالمسعودي والطبري ـ وقد تحول الى فكرة مسيطرة ملحة في نفوس الخلفاء العباسيين ومن

تلاهم من ملوك الدويلات دفعهم الى بناء ما يبزون به من سبقوهم ، وإن أقرّوا لأولئك بعظمتهم ، وهكذا جاءت مبانيهم سواء في العراق أو إيران مظهراً من مظاهر هذا التنافس .

غير أن الاتجاه الى الأبّهة الملكية في بناء القصور لم يكن إلا واحداً من مظاهر العمارة الإسلامية المتعددة الجوانب ، على حين تمثل العمارة الإسلامية الدينية في تاريخ الفن شيئاً أصيلاً وجديداً . وهذه حقيقة لا نظن أحداً يستطيع إنكارها ، تبدو واضحة حتى في التطور الذي لحق عمارة المدارس السلجوقية ذات المسقط الصليبي الشكل والتي تمد اقتباساً من طراز على قديم ومعروف ، لهذا لا تنال الأيام من أصالتها وجدّتها لا سيما إذا ذكرنا أن هذا الشكل المعماري قد استخدم في تلك الحال ليخدم أهدافاً جديدة تختلف تماماً عن أهداف مثيلاتها من المباني الأقدم منها ، وكانت العمارة الدينية أطول عمراً من العمارة المدنية ، فقد كان لها من ريع الأوقاف المخصصة لها ما يكفل لها مزيداً من حتى البقاء ، كما أن الملوك المقتصي الحكم كانوا يستشعرون الرضا وهم يحطمون قصور الملوك السابقين ويقيمون بديلاً عنها ليثبتوا تفوقهم وامتيازهم ، في حين يحجمون عن هدم الأبنية الدينية . وقديماً أثار الخليفة العباسي المتوكل عاصفة من السخط والاستياء بين المسلمين حتى بين أتباعه السنّيين حينما جرؤ على هدم ضريحي الحسن والحسين في كربلاء ٨٦٠م . أما ميرانشاه حفيد تيمورلنك فقد وصفه معاصروه بالجنون حينما انساق في تيار مشابه بتدمير بعض المعالم الدينية .

وما أكثر ما أعرب المؤرخون عن أسفهم لقلة المعالم المعمارية في الشرقين الأدنى والأوسط ، ناسبين ذلك الى عوامل التخريب التي كانت تنحسر عنها الغزوات والحروب المتعاقبة . ودون تهوين من شأن هذا العامل ، فالحقيقة أن محاولات التجديد في العمارة من جانب الدول المتعاقبة كانت لا تقل عن الحروب والفتن أثراً في التخريب والهدم ، كما أن سريان الخراب السريع الى كثير من معالم العمران مردّه الى أن الملوك والحكام - تحت ضغط الموارد القليلة المحدودة وحاجتهم الى البناء - كانوا يضطرون الى استخدام أرخص مواد البناء الميسرة وأقلها عناء وهي اللبن ، على صورة ما كان شائعاً في العمارة الدنيوية بمصر الفرعونية والبطلمية ، والجدير بالذكر أن معظم مواد البناء المستخدمة في جامع ابن طولون ، وفي أغلب المباني السابقة على العصر المملوكي المشيدة من قوالب الآجر إنما كانت مما نُزع من أطلال مدينة الفسطاط (أي من الطوب الذي سبق استخدامه في مبانٍ أخرى) . وقد استخدمت هذه المواد الهشة حتى في بناء القصور ، مثل قصر محمود الغزنوي الذي بني حوالي سنة ١٠٥٠م والذي كشفت عنه الحفائر الأخيرة في أفغانستان ، وقصور سامرّا الفخمة . وهكذا يتضح لنا كيف كان من الطبيعي أن تتداعى أمثال هذه المباني قبل أن تمتد إليها يدٌ بالهدم أو بالتخريب .

ويصحح مايكل روجرز المبالغات التي ذهب إليها المؤرخون في وصف ما ارتكبه المغول من تخريب في معالم العمران ، فيقدم لنا إحصاء يكشف بوضوح أن عدد المباني التي سلمت في فترة الغزوات المغولية بين سنتي ١٢٠٠م ، ١٢٥٠م تفوق بكثير تلك التي سلمت في المائة سنة التالية عليها (من ١٢٥٠ - ١٣٥٠م) .

غير أن ثمة حقيقة هامة هي أن كثيراً من تلك المباني كان مرتجلاً سيء التشكيل المعماري رديء الصنعة بما في ذلك القصور الفخمة التي كانت جدرانها تكسى بزخارف مصبوبة من الجص المشغول أو الرخام ، فتحجب بأناقتها الظاهرة عيوب مبانيها . وقد شاع ذلك في عمارة هذه الأبنية خلال العصور الوسطى شيوعه في كثرة من أبنية عصرنا الحاضر . ويروي المقريزي أن بناء جامع السلطان حسن لم يكتمل لأن إحدى مآذنه انهارت

وتهدمت بعد ستين فحسب من بنائها . ومما يدعم هذه الحقيقة أيضاً أن مسجد علي شاه في تبريز قد غدا حطاماً بعد بنائه بخمس عشرة سنة فقط .

ومن المفاهيم الإسلامية الوطيدة الايمان بأن ما يبنيه الإنسان من عمارة مصيره الى زوال ، وهو إيمان تعززه رداءة مادة البناء الهشة ، وضعف مستوى البنائين ، غير أن الاهتمام الذي كان يخص به المسلمون العمارة الدينية جعل الفارق بينها وبين العمارة الدنيوية كبيراً ، حتى لتزول القصور والبيوت المقامة من اللبن وتندثر سريعا بينما تظل بيوت العبادة قائمة طويلاً ، فليس من قبيل الصدفة إذن أن نجد أن المباني التي بقيت على الزمن سواء في القاهرة أو في الشام أو في الأناضول هي تلك التي بُنيت بالآجر وتوفر لها صناع مهرة .

وثمة عامل آخر ترتب على ذلك المفهوم الذي أشرنا إليه ، وهو انخفاض المستوى الاجتماعي للمشتغلين بحرفة البناء ، على عكس الحال في أوروبا خلال العصور الوسطى ، وبصفة خاصة في منتصف القرن الثالث عشر ، حينما كان المهندس المعماري أو رئيس البنائين يعد عضواً له قيمته في نقابة ذات نفوذ ، بل إن المهندس أو رئيس البنائين أصبح يطلق على نفسه لقب « دكتور » وهو اللقب الخاص بالعلماء ، واتخذ لنفسه زيّاً أكاديمياً متميزاً ، وخلع على نفسه صفات شرفية تُنقش على شاهد قبره . ولا نجد في الإسلام ما يشبه ذلك تماماً ، وإن كان الصناع والمهندسون في دولة السلاجقة بالأناضول قد أثبتوا أسماءهم وتوقيعاتهم على كثير من المباني مما قد يدل على أن المشتغلين بحرفة البناء قد تبوءوا في ذلك الزمان مكانة متميزة . وعلى الرغم من هذا الاستنتاج فإنه يصعُب تحديد ما إذا كان الاسم للمهندس المعماري أم لملاحظ البناء ، فإن كان للأول فنحن لا ندري هل اقتصر عمله على تصميم البناء ورسم تخطيطه ، أم أن دوره قد تجاوز ذلك . وإن صادفنا توقيعاً على فسيفساء مسجد كما هو ثابت في الجامع الكبير في ملطية بالأناضول مصحوباً بلفظ « عمل فلان » فإن ذلك وحده لا يعيننا على معرفة إن كان هو الذي قد اضطلع ببناء المسجد أو انفرد بتنسيق الفسيفساء وحدها . ولو استطعنا أن نجري دراسة مفصلة للآثار التي نقش عليها اسم الصانع أو توقيعه لأمدتنا بمعلومات قيمة تجيب عن بعض هذه التساؤلات . على أن أغلب الأبنية الإسلامية العظيمة لم تسجل شيئاً عن الصناع الذين أسهموا في بنائها ، بل سجل بعضها اسم واهب البناء بالتقدير مع ذكر اسم السلطان أو الحاكم الذي تم في ظله البناء . ومن الغريب أن يأتي هذا الترتيب معكوساً في نقوش الأبنية السلجوقية بالأناضول ، إذ ترى أن السلطان الذي أرسى في عهده البناء هو الذي يفوز بالنصيب الأكبر من عبارات المديح والإطراء ، في حين لا ينال الواهب نفسه إلا إشارة عابرة حيث يذكر اسمه عارياً مجرداً . بيد أنه كثيراً ما يبلغ المستوى الفني المعماري حظاً من السمو والجودة بحيث يضاهي أعظم الآثار المعمارية في أوروبا ، كما تشابهت الأساليب المستخدمة في البناء هنا وهناك الى حد بعيد .

●●●

وكما جاءت العمارة الإسلامية موحدة الطابع متشابهة الروح في شتى أنحاء العالم الإسلامي من أواسط آسيا حتى شواطىء المحيط الأطلسي ، فقد حافظت الأجيال المتعاقبة على هذا الطابع وتلك الروح حتى في المبنى الواحد الذي كانت تتناوله يد التجديد والترميم عبر القرون ، فقد كان أهل الحرف والمهندسون حريصين على رعاية الطابع الأصلي والأصيل ، محترمين أعمال السلف برغم ما قد يضيفونه ، وهو ما تجلى في المسجد

الجامع بقرطبة الذي استغرق إنشاؤه وإضافاته وتجديداته مائتي عام اشترك فيها مئات من أهل الحرف المتعاقبين من مختلف الأجيال ، ولم ينل ذلك كله من وحدته المعمارية . كذلك عرف مسجد ابن طولون بالقاهرة فترات من الترميم والتجديد كان أهمها ما أوصى به المملوك حسام الدين لاجين بعد أربعمائة عام من تشييده بعدم الخروج على عمارته الأصلية أو تغيير طابعها العراقي ، لا سيما عند إعادة تشييد المئذنة الملوية على غرار ملوية سامرًا (لوحة ١٩) .

كذلك نلحظ الظاهرة عينها في المسجد الجامع المعروف باسم مسجد الجمعة بمدينة أصفهان ، فقد استغرق بناؤه حتى اكتمل على صورته الحالية ، ثمانية قرون بدأها التيموريون في القرن العاشر ثم تعاقب على استكماله السلاجقة والإيلخانات ، وبنو مظفر ثم الصفويّون ، غير أن أحداً منهم لم يبح لنفسه الخروج على الطابع الأصلي الأصيل عمارة وزخرفاً . إن طابع الديمومة الموصولة والاحتفاظ بوحدة التصميم المعماري عبر الزمن هو تعبير فني عن وحدة العقيدة التي يرمز إليها المبنى مهما اختلف الزمان أو المكان .

وقد شاع أن العمارة الإسلامية قد خلت من المباني العامة ، وهو اتهام ظالم فإن كثرة من المباني كانت تؤدي وظيفة المرافق العامة ، مثل قصور الحكام ودور الإمارة وبيوت المال وبيوت القضاة التي أصبحت مراكز للخدمات المدنية ، وكذلك الحمامات والمساجد وأسبلة الماء العامة و« القيساريات والأسواق والمدارس والخانات والوكالات والمستشفيات كبيمارستان قلاوون . ولا يعني اضطلاع بعض القادرين بالجانب الخيري فيها والسهر على رعايتها الى جانب ترميمها وتجديدها أن هذه المباني لم تكن مباني عامة ، وقديماً تنافس الموسرون اليونان والرومان في الإنفاق على المسارح والملاعب العامة . والواقع أن المسلمين خلال العصور الوسطى كانوا يعدون « السبيل » أعظم ما يثاب عليه المرء من أعمال البر . وإذا كان أحد المؤرخين الفرنسيين قد أحسن القول حين ذكر أن أمجاد أي شعب من الشعوب لا تقاس إلا بما يبذله في سبيل الحفاظ على الماء وحسن توزيعه ، فقد سبقه وبزّه في حكمته الحديث الشريف المنقوش على أحد أسبلة القاهرة والذي ردّ فيه الرسول عليه السلام حين سئل عن خير عمل من أعمال البر فأجاب : « سقاية الناس » .

وكانت الأسبلة تبنى في مبدأ الأمر ملحقة بمبان أخرى مثل المساجد او المدارس أو خانقاوات الصوفية ، ثم أصبحت بمرور الزمن مباني مستقلة منفصلة تبنى لذاتها .

وقد جرى هذا التطور في ظل سلاطين المماليك حينما أصبح للسبيل طراز معماري خاص بعتابيره المثبتة من وراء مشبكات من البرونز ، ويلحق بها في كثير من الأحيان بناء يستخدم كتّابا لتحفيظ القرآن . وفي أواسط القرن التاسع عشر اتخذ السبيل الطابع العثماني الدائري الهيئة ، تعلوه زخارف تشد الأنظار عن بُعد مثل سبيل أم عباس بالصليبة (لوحة ٢٢) ، ويبدو في الطابع العثماني للسبيل أثر الطراز الإيطالي في بناء النافورات .

***

ثبت المراجع العربيــــة

١ ـ ابن دقماق : كتاب الانتصار لواسطة عقد الأمصار . الجزء الرابع . المطبعة الأميرية ببولاق عام ١٣٠٩هـ .

٢ ـ أحمد فكري : مساجد القاهرة ومدارسها . المدخل . دار المعارف بالاسكندرية ١٩٦٢ .

٣ ـ أحمد فكري : مساجد القاهرة ومدارسها . الجزء الأول . العصر الفاطمي . دار المعارف بمصر ١٩٦٥ .

٤ ـ أحمد فكري : مساجد القاهرة ومدارسها . الجزء الثاني . العصر الأيوبي .

٥ ـ أحمد فكري : المسجد الجامع بالقيروان . دار المعارف بمصر ١٩٣٦ .

٦ ـ السيد محمود عبد العزيز : المآذن المصرية . نظرة عامة من نشأتها وتطورها منذ الفتح العربي حتى الفتح العثماني . وزارة الثقافة والارشاد القومي . القاهرة ١٩٥٩ .

٧ ـ ثروت عكاشة : التصوير الاسلامي الديني والعربي . الجزء الخامس من موسوعة تاريخ الفن . الموسوعة العربية للدراسات والنشر . بيروت ١٩٧٨ .

٨ ـ حسن فتحي : العمارة العربية المعاصرة بالشرق الأوسط . محاضرة بجامعة بيروت العربية ٢٩ نيسان ١٩٧١ .

٩ ـ حسن فتحي : الثقافة العربية في المنازل القاهرية : تطورها ومعنى الاستعمالات الجديدة لمنازل تصميمها . من أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة . ألفية القاهرة . مارس . ابريل ١٩٦٩ . مطبعة دار الكتب وزارة الثقافة ١٩٧٠ .

١٠ ـ حسين مؤنس : رحلة الأندلس . حديث الفردوس الموعود . الشركة العربية للطباعة والنشر ١٩٦٣ .

١١ ـ فريد شافعي : العمارة العربية في مصر الاسلامية . عصر الولاة . المجلد الأول . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠ .

١٢ ـ سعاد ماهر : مساجد مصر وأولياؤها الصالحون . دار المعارف .

١٣ ـ كمال الدين سامح : العمارة الاسلامية في مصر . الألف كتاب رقم ٢٧٣ .

١٤ ـ محمد حيري شهيب : محمد علي فازي . ك.أ.س. كريزويل . محمد عبد الفتاح وآخرين قلون : مساجد مصر من سنة ٢١ هجرية الى سنة ١٣٦٥هـ (٦٤١م ـ ١٩٤٦م) . طبع مصلحة المساحة بالقاهرة ١٩٤٨ . تصدير كريزويل سنة ١٩٥٤ جزء أول وجزء ثان .

١٥ ـ يحيى الخشاب : نظام الملك والمدارس النظامية . مستل من مجلة كلية اللغة العربية والعلوم الاجتماعية . العدد الخامس ١٩٧٥ .

***

الحركة الفنية في أمريكا

أحمد محمود مرسي

لمدينة نيويورك جاذبية خاصة تجلب لب وأفئدة الفنانين . ومن بين مفاتنها وعوامل الجذب اليها المتاحف والجاليريهات الخاصة ، واحتشاد الفنانين العاملين في شتى مجالات الابداع ، وتحدي أحدث الثقافات وأشدها حيوية ، ووجود جمهور ذي وعي فني ، وتوفر عدد كبير ومتنوع من الوظائف التي لا تقتضي التفرغ الكامل ، مما يمكن الفنانين من كسب لقمة الخبز دون أن يستنفدوا الوقت والجهد اللازمين للانتاج الفني .

ولا غرو اذن أن تؤدي كل هذه العوامل الى بزوغ مدرسة نيويورك كنتيجة طبيعية بدون تخطيط مسبق مرسوم . فقد نشأ عن لقاءات الفنانين ذوي الميول الطليعية ، عن طريق المصادفة في بداية الأمر ، ما يشبه شبكة فضفاضة من المعارف . وقد أدى نشوء هذه الشبكة بدوره الى تنظيم « مشهد » فرض نفسه على عدد من أماكن الاجتماع شبه العامة والعامة . ويقول « زوباس Dzubas » وهو يسترجع تلك الحقبة « ان الضغط الهائل للعالم الاجتماعي المحيط بنا كان الدافع وراء نمو « جيتو » الفنانين ، على حد قول « موذرويل Motherwell » ، ولكن الفنانين تقاربوا لأسباب أخرى غير الاغتراب عن المجتمع الأمريكي . فقد كانوا يتقاسمون تقريبا حساسية مشتركة ، ووعيا بما قضى نحبه وما ظل على قيد الحياة في الفن ، ومن ثم ، فقد مثلوا الجمهور الأول لعمل بعضهم الآخر . كما كانوا يجتمعون بصورة منتظمة لمجرد الرغبة في التلاقي ، وقد أشارت المذكرات التي تؤرخ لهذه الحقبة الى الحفلات المتكررة ، ووجبات الطعام المتقاسمة - والمرح والاستمتاع والتواصل . والى جانب ذلك ، كانت هناك حاجة جماعية الى الشعور بالطمأنينة والحاجة الى البوح بمشاعر القلق الى الأقران والنظراء ويقول روبرت روشنبرج Rauschenberg إن الظهور في تجمعات

الفنانين كان شيئا هاما لأنه كان يتيح للمرء أن يظهر وجهه على أمل التعرف عليه كفنان .

وأهم من كل ذلك ، الرغبة في تبادل الآراء ، والذود عن فرضيات المرء الجمالية وترويجها ، كما كان الكشف عن خواطر ومشاعر المرء الباطنة ، هو الأسلوب اللفظي الذي كانت نبرته تتسم بالعدوانية . ويتذكر زوباس هذه العملية باعتبارها « نوعا من البحث المتبادل . وكان البحث يجري بصورة فردية ، ولكن عندما تكون في جمع من الناس ، تشعر بأن هناك عملية نماء دينامكية . . . لقد كانت تلك العملية هي التي ربطتنا ببعض . . . ذلك الدفع الذي لم يتحدد أو يأخذ مساره بعد[1] . وقد ساعدت المقابلات الشخصية وتبادلات المعتقدات الراسخة الدائمة على نشوء وسط تغذيه استرجاعية دائمة ووعي متبادل وجدل جاد ، بطبيعة الحال . فهذا التعليق المستمر من جانب فنانين وأشخاص يحترمهم الفنانون كان يعطي للعمل الفني قيمة على الأقل لأنه كان يشير الى أن العمل قد شوهد وعومل بجدية ، وكان له آثار ، وكانت الحاجة الى النقاش من الالحاح بمكان ، حتى إن المحادثات الخاصة في مراسم ومساكن الفنانين ، أو حتى في الحانات والمطاعم التي كانوا يرتادونها ، لم تكن تبدو مناسبة ، فشكّل الفنانون محافل يستطيعون أن يواجهوا فيها جمهورا ، يتألف أساسا منهم ، ولكنه يضم أيضا النقاد وأمناء المتاحف وأصحاب الجاليريهات وجامعي المقتنيات الفنية والأساتذة وطلاب السنوات النهائية بمعاهد الفنون ورواد الطليعة في الفنون الأخرى .

وبازدياد الاهتمام والحماس ، دعم الجمهور الفنانين وأسهم في إقبالهم على الانتاج بحرارة وتوهج وقد كانت الطاقات التي ولدت الحوار شبه العام ، وتولدت عنه ، وما تنطوي عليه من احساس بالمجتمع الحيوي ، كانت مبهجة للمساهمين الى حد أن معظمهم كانوا يدركون أنهم شهود ظاهرة نادرة ، ثقافة حية وأمريكية .

لقد نظم فنانو الطليعة في نيويورك أنفسهم بسهولة نسبية لأن معظمهم كانوا يعيشون في نفس الحي في مانهاتن : منطقة منخفضة الايجارات في قاع المدينة بمانهاتن ، داخل وحول حزام بين الشارع الثامن والشارع الاثنى عشر ، شمالا وجنوبا ، وبين الطريقين الأول والسادس على الجانبين الشرقي والغربي ، وقد أطلق على هذه المنطقة فيما بعد الشارع العاشر حيث إن امتداد هذا الشارع بين الطريقين الثالث والخامس كان يمثل طريقا وسط المنطقة . وفي هذا الشارع وحده ، في سنة ١٩٥٦ ، كانت توجد مراسم عدد كبير من الفنانين ، من بينهم جولد برج Goldberg ، وجستون Guston ، وكون Kohn ، ودي كوننج De Kooning ، وريسنك Resnick ، وفيسنت Vicente . وعندما كون فنانون شبان في منتصف وأواخر الخمسينيات جاليريهات تعاونية كانت معظمها تقع في نفس الشارع جاليريهات تاناجر Tanager ، وكامينو Camino ، وبراتا Brata ، وايريا Area ، ومارش March . ولم يكن يعيش ويعمل ويعرض عدد كبير من الفنانين في المنطقة المحيطة بشرقي الشارع العاشر فحسب ، ولكن أماكن تجمعهم كانت على مسافة خطوات من هذه المنطقة : حانة شارع سيدر والكلوب ، ومدارس الفن التي تبنت الحداثة : مدرسة هوفمان Hofman ، ومدرسة أمبدي أوزنفانت ، ومدرسة موضوعات الفنان The Subjects of the Artists ، وقسم التربية الفنية بجامعة نيويورك

(١) مقابلة أجراها ايرفينج ساندلر مع زوباس .

ومحترف ستانلي ويليام هايتر رقم ١٧ (Stan ley William Hayter Atelier 17)

وقد ساعد القرب الجغرافي على التبادل الدائم لزيارات المراسم التي كانت بمثابة الشبكة التي نسجت مجتمع الفنانين وحثت على الالتقاء في أماكن عامة وقد بدأ الجيل الأول العملية ، وسرعان ما أشركوا طلابهم والفنانين الشبان في نشاطاتهم . وفي خريف ١٩٤٨ ، أنشأ موذرويل وبازيوتس ـ وروثكو ودافيد هير (انضم اليهم فيما بعد نيومان) مدرسة « موضوعات الفنان » في شقة بالمبنى رقم ٣٥ شرقي الشارع الثامن . ولتوسيع تجربة طلابهم ، كانوا يدعون فنانين آخرين للتحدث الى الطلاب في أمسيات الجمعة ، وكانت هذه الجلسات تفتح للجمهور . وكان يحضرها كل المهتمين بالفن الطليعي ، وقد أغلقت المدرسة في شهر مايو ١٩٤٩ ، واستأجر المكان ثلاثة أساتذة بادارة التربية الفنية بجامعة نيويورك ـ روبرت ايجلهارت Robert Iglehart ، وهيل وودروف Hale Woodruff ، وتوني سميث Tony Smith ـ لتوفير مراسم إضافية لطلابهم ، وكان من بينهم جودنو Goodnough ، وليزلي Leslie وريفرز Rivers ، وكان سميث أكثر هؤلاء الأساتذة نشاطا في الحقل الفني في نيويورك ، وأقربهم الى الفنانين وبصفة خاصة بولوك Pollock ، ونيومان Newman ، وروثكو Rothko ، وستيل Still ، وقد ألهمت أفكاره التأملية عن التعبيرية التجريدية Abstract Expressionism العديد من الفنانين الشبان . وبمساعدة عدد قليل من الطلاب ، وبصفة خاصة جودنو ، واصل سميث محاضرات أمسية الجمعة بالمرسم الذي غير اسمه الى استوديو ٣٥ . وكان من بين المحاضرين بمدرسة موضوعات الفنان واستوديو ٣٥ جان آرب Jean Arp ، وبازيوتس ، وكيج Cage ، وجوزيف كورنيل Cornell الذي كان يعرض أفلامه ، وهربرت فيربر Ferber ، وفريتز جلارنر Glarner ، وجوتليب Gottlieb ، وهاري هولتزمان Holtzman ، وريتشارد هولسنبيك Huelsenbeck ، ودي كوننج De Kooning، وموذرويل ، ونيومان ، ورينهارت Reinharadt ، وهارولد روزنبرج Rosenberg ، وروثكو . وكان آخر حدث لاستوديو ٣٥ مؤتمر مغلق استمر ثلاثة أيام في شهر أبريل ١٩٥٠ سجلت محاضر جلساته بالاختزال ، وقد حررها موذرويل ورينهارت وجودنو ، ونشرت في كتاب « الفنانون المحدثون في أمريكا »[٣].

وفي أواخر خريف ١٩٤٩ ، أنشأ دي كوننج وكلاين Kline ، ورينهارت وتوركوف Tworkov ، وأصدقاؤهم في قاع المدينة ، ومن بينهم ويتسهك الأصغر سنا ، الكلوب Club الذي كان يسمى في بعض الأحيان « نادي الشارع الثامن » أو نادي الفنانين ، واستأجروا مكانا للاجتماع فيه بالمبنى رقم ٣٩ الكائن بشرقي الشارع الثامن (على مسافة بابين من استوديو ٣٥) . وقد تحول الكلوب الى بؤرة لنشاطات مدرسة نيويورك لأكثر من عقد من الزمن ، وكانت فعالياته الرئيسية مناقشات مجموعة تعقد في ليالي الجمعة ، ومناقشات مائدة مستديرة جرت في ليالي الأربعاء ، حتى عام ١٩٥٤ ، وقد دعي فنانون شبان الى عضوية النادي ، ومن بينهم على سبيل المثال روشنبرج ، وفرانكنتيلر Frankenthaler في نهاية ١٩٥١ ، وفي السنة التالية ، ليزلي ، ولاري ريفرز ، وجوان ميتشيل ، وجريس هارتيجان ، وجولد نبرج . ولم يكن قد انقضى أكثر من عام على عضوية الموجة الأولى من

(٣) الفنانون المحدثون في أمريكا ، تحرير روبرت موذرويل وآد رينهارت (نيويورك : ويتنبورن شولتز ، ١٩٥٢) .

الفنانين ، حتى طلب اليهم في عام ١٩٥٢ الاشتراك في مجموعات المناقشات بليالي الجمعة ، وقد شكلت مجموعة خاصة بالتعبيرية التجريدية من الأعضاء فريليشر Freilicher ، وهارتيجان وليزلي وميتشيل وأوهـار وريفرز ، وكان يدير المناقشة جون مايرز Myers . وقد تناولت مناقشات الكلوب كل القضايا الجمولية التي يمكن تصورها ومع ذلك فقد كانت هناك موضوعات متكررة ، وكان أكثرها مناقشة وأساسا هوية المجموعة وماهية التغييرات التي طرأت على مدرسة نيويورك مع تقدم الخمسينيات ، والجدير بالذكر أن مسألة مجتمعهم المتنامي والمتغير لابد قد شغلت كلا الجيلين الأول والثاني . وكانت المعلومات التي تنقل الى أعضاء النادي الجدد مفيدة لهم ، ولكن الأهم من ذلك أنها كانت تتيح الفرصة للقاء ومصادقة أقرانهم الأكبر سنا ، رواد التعبيرية التجريدية ، وفنانى جيلهم .

وكانت أكبر مجموعة فنانين بالنادي وأكثرهم نشاطا المجموعة التي كانت تلتف حول دى كونينج ، ومن ثم فقد حظيت الأساليب الانفعالية بأوفر قسط من الاهتمام ، بالرغم من أن عضوية النادى كانت متنوعة الى حد احتواء أى موقف جمالي .

وفي نهاية ١٩٥٢ ، بدأ يقل تردد الجيل الأول على النادي ، بينما أخذت أعداد متزايدة من الفنانين الشبان تنضم الى عضويته . وفي عام ١٩٥٥ ، عين جيل الفنانين الثاني من أمثال براش Brach ، وستيفانللي Stefanelli في لجنة اختيار الأعضاء وهي اللجنة المسؤولة عن إدارة النادي . وفي تلك السنة أيضا ، توقف نشاط فيليب بافيا وكان بمثابة المحرك الرئيسي ، واضطلع الفنانون الشبان الذين ينتمون الى الشارع العاشر بمسؤولية ادارة النادي الذي اتخذوا منه محفلا لهم وبصفة خاصة بعد أن عين ساندلر Sandler الذي نقل عن كتابة « مدرسة نيويورك » تاريخ هذه الحقبة ، مسؤولا عن برامج ليلة الجمعة في ١٩٥٦ .

وفي عام ١٩٥١ قرر عدد كبير من أعضاء النادي المؤسسين عرض أعمال مدرسة نيويورك في التصوير والنحت على الجمهور . وقد طلبوا الى ٦١ فنانا أن يقدم كل منهم عملا واحدا ، وخزنت جميع الأعمال المقدمة في مخزن شاغر بشرقي الشارع التاسع . وأطلق على هذا الصالون معرض الشارع التاسع . وقد تضمن أعمال ١٣ فنانا شابا على الأقل ، من بينهم فرانكنثيلر Frankenthaler ، وهارتيجان Hartigan ، وايلين دي كونينج وروبرت دي نيرو وستيفانللي وجولد برج ، وكان اشتراك هؤلاء الفنانين يعني أن الجيل الثاني قد دعي من جانب أقرانهم الأكبر سنا للاشتراك على قدم المساواة ، تقريبا في نشاطات جماعية . وقد اعتبر الفنانون أن معرض الشارع التاسع قد حقق قدرا من النجاح يكفي للتفكير في معرض آخر ، وفي سنة ١٩٥٣ قاموا بتنظيم معرض في جاليري ستابل Stable ، ثم تحول المعرض الى حدث سنوي على اسم « سنويات ستابل » . وكانت المعروضات تختار بواسطة لجان من الفنانين تنتخبهم لجنة السنة السابقة . وفي عام ١٩٥٦ ، بدأ الجيل الثاني ، وبصفة خاصة الأعضاء الذين كانوا ينتمون الى الشارع العاشر ، يهيمنون على لجان الاختيار كما فعلوا بالنسبة لادارة النادي .

وفضلا عن « النادي » كانت « حانة سيدار » القريبة من ساحة الجامعة التي تقع على مبعدة من الشارع الثامن ، الملتقى الذي يتجاذب فيه الفنانون الأحاديث الخاصة ، وكان الفنانون وأصدقاؤهم ـ وبصفة خاصة أولئك الذين كانوا يعيشون في قاع المدينة ـ يستأنسون بديكور الحانة الذي كان يميل الى اللون الرمادي الكابي . حتى إنهم استطاعوا أن يقنعوا صاحب الحانة

بالعدول عن قرار كان قد اتخذه لتجديدها . فقد اعتبروا أن ذلك الطابع المحايد كان بمثابة علامة الجدية ، وهو ما كان يتفق مع تصورهم للفنان « كخالق » وليس « كعائش خلاق » ، سواء بأسلوب البوهيمية ، أو عالم « الموضة » ويضاف الى ذلك ، أن ديكور حانة سيدار الكابي قد أثنى البوهيميين بقرية جرينتش Green-wich village والمتسكعين بطريق ماديسون عن التردد على الحانة . ولكن الحانة لم تكن عادية بحيث تستخدم جهاز تليفزيون لاجتذاب سكان الحي . فقد أصر الفنانون على عدم دخول التليفزيون الى الحانة حتى لا يشوش على مناقشاتهم ، باستثناء أوقات اذاعة مباريات البطولة العالمية لكرة القدم حيث كان يسمح باستئجار جهاز تليفزيون ، وقد أذعن صاحب الحانة لرغبتهم . كما كان الفنانون الشبان يلتقون بنظرائهم في افتتاحيات المعارض بجاليريهات الشارع السابع والخمسين ، مثل بتي بارسونز Betty Parson ، وصمويل كوتز Kootz ، وسيدني جانيس Sidney Ganis التي مثلت الجيل الأول ، ثم أخذت مع مرور الوقت تنظم معارض لفناني الجيل الثاني .

لقد كان إحساس الجيل الثاني « بالأسرية » أقوى من إحساس الجيل الأول . ولكن عديدا من الفنانين التقوا في معاهد الدراسة وكونوا مجموعات خاصة بهم قبل دخولهم وسط مدرسة نيويورك . فقد واظب معظمهم على الحضور في مدارس بمنطقة قاع المدينة ، وبصفة خاصة مدرسة هانز هوفمان للفنون الجميلة . وفي خارج نيويورك ، كان الفنانون الشبان يلتقون بصفة أساسية بمدرسة كاليفورنيا للفنون الجميلة بسان فرانسيسكو ، وكلية بلاك ماونتن بكارولاينا الشمالية ، وعدة مدارس في باريس حيث كان الأمريكيون يتجمعون معا .

وقد درس عدد كبير من فناني الموجة الأولى على يد هوفمان ، ومن بينهم على سبيل المثال فرانكنثيلر ، وجسودنو ، وكابرو ، وريفرز ، وستانكويتز Stankiewicz ، وكان من الطبيعي ـ نتيجة لالتقاء تلاميذ هوفمان يوميا في مدرسة صغيرة ـ أن تنمو وشائج وثيقة بقي كثير منها طوال العمر . ولكن هوفمان نفسه دعم ميولهم المشتركة . وكما ذكر أحد التلاميذ : « لقد حول فصوله ، من خلال قوة الشخصية ، الى مواقف طاقة استطاع التلاميذ من خلالها أن يتعلموا من بعضهم الآخر أكثر مما تعلموه منه »[٣] وقد استمر الشعور الجماعي خارج فصول المدرسة . وفي الواقع كان هذا الاحساس من القوة بحيث قامت مجموعتان ، مؤلفتان بدرجة كبيرة من تلامذة هوفمان السابقين ، بانشاء جاليريهات جديدة ، مثل الهانسا ، وكان يحمل اسم هوفمان ، ثم غير الى « جيمس » .

والتقى عدة أعضاء من فناني الجيل الثاني ، مثل جون تشامبرلين Chamberlain وكينيث نولاند وروشنبرج ، أثناء دراستهم بكلية بلاك ماونتن ، في كارولينا الشمالية . وكانت هذه المدرسة التجريبية ترمي الى إنجاز مشروعين ـ انشاء مجتمع يتقاسم الأفراد فيه أغراضا ومسؤوليات مشتركة ، وخلق مناخ يساعد على ازدهار فن رفيع « وكان برنامج كلية بلاك ماونتن من الابتكار ، وكان القائمون عليها من الابداع بحيث اجتذبت معظم فناني الطليعة في الأربعينيات والخمسينيات (حتى أغلقت في سنة ١٩٥٦)وكثيرا ما شهدت الكلية مؤلفين موسيقيين مثل كيج Cage ، وستيفان وولب Wolpe ، ومصممي الرقصات مثل ميرس كانينجهام ، والمترجمة ماري كارولين ريتشاردز ، ومهندس المناظر باكمينستر فولر ، والناقدين اريك بنتلي

(٣) روبرت ريشنبرج Richenberg ، موسيه للاملة هوفمان .

ويول جودمان ، والشعراء ادوارد دالبرج وأولسون وكريلي ، وروبرت دانكان ، والمصورين الفوتوغرافيين هاري كالاهان وآرون سيكايند ، والمعماري وولتر جروبيوس . وفي مجال الفنون المرئية كانت الروح الرائدة الفنان جوزيف البرز Albers ، ولكن كان يزور الكلية طوفان من الفنانين والنقاد من نيويورك بصورة أساسية ، وبصفة خاصة أثناء الدورات الصيفية ، ومن بينهم موذرويل (١٩٤٥) ، ووليم والين دي كونينج (De Kooning) ، وثيودوروس ستاموس ، وكليمنت جرينبرج (Greenberg ١٩٥٠) ، وكلاين Kline وتوركوف Tworkov (١٩٥٢) ، وفينست (١٩٥٣) .

وقد كون خريجو كلية بلاك ماونتن الذين أتوا الى نيويورك مجموعتين فضفاضتين : واحدة كانت ترتاد حانة شارع سيدار ، في معظم الأحيان بصحبة كلاين Kline ، والثانية كانت تلتف خلف المؤلف الموسيقي كيج Cage ، وكانينجهام الذي كان يتعاون معه كمسؤول عن الموسيقا منذ ١٩٤٣ وتلتقي بصورة متقطعة في أمسيات الموسيقا بمسكنه . أما دور كلاين فجدير بالتنويه لأن كثيرا من الفنانين الشبان قد تأثروا بأسلوبه في الحياة . وفيما يلي وصف هاري جوخ Gough له :

« كان يحب احتساء البيرة في حانة سيدار والشاي في المرسم وكان يستطيع أن يلعب دور المفتون بنفسه أو المهرج ، ويقلد تيد لويس ، ووالاس بيري أو الممثلة ماي ويست ، ويتحدث عن السجاد والسيارات الكلاسيكية القديمة وخيول جيريكو ، والبيسبول ، وبارون جروس كان يحب الجاز ، وفاجنر كان نيويوركيا أصيلا ، ولكن كانت له جذور لم ينسها أبدا في ريف شرقي بنسلفانيا الرملي حيث مناجم الفحم . . . وكان في وسعه أن يتلاعب بالحياة حتى تصبح متعة ، ولكنه كان يؤمن بأن جميع الفنانين يعيشون في وحشة .

وكان كلاين على معرفة تامة بالفن ، وكان في وسعه أن يتحدث عنه بمعرفة واسعة وباستفاضة اذا أراد »[٤] .

وقد مال تلامذة بلاك ماونتن السابقون ، ممن استلهموا كلاين وفناني الجيل الأول الآخرين ، الى تبني الأساليب الايمائية ، أما الذين التفوا حول كيج ، منذ روشنبرج ، فقد تأثروا بجمالية كيج التي أخذ نفوذها في الاشتداد مع تقدم العقد . وفي سنة ١٩٥٥ ، التقى روشنبرج بجونز Gohns الذي كان يقع مرسمه في نفس المبنى ، ولم يمض وقت طويل ، حتى قدمه الى كيج . وقد توثقت علاقتهما الى حد أن الفنانين أنفقا من جيبيهما على تنظيم حفل شامل لموسيقا كيج .

وكان كيج ، قبل إقامة الحفل بعام ، يدرس مادة التأليف الموسيقي بالمدرسة الجديدة للبحوث الاجتماعية التي كان من تلامذتها كابرو kaprow ، وبعد ذلك جورج برشت وآل هانسن وديك هيجينز وجاكسون ماكلو . وقد شجع كيج تلامذته على التجريب في مجال المسرح . وسرعان ما انضم فنانون شبان آخرون الى تلامذة كيج في نشاطاتهم . وزار أصدقاء - من بينهم جورج سيجال Segal ، وجيم داين Dine ، ولاري بونز Poons - بعض فصوله . وقد تصادق داين الذي انتقل الى نيويورك في ١٩٥٩ ، مع كابرو وهويتمان Whitman (الذي كان طالبا بجامعة روتجرز مع كابرو) ، وأولدنبرج Oldenberg ، ثم بعد ذلك جونز وروشنبرج . وقد تأثر أولدنبرج بمحاضرة ألقاها

(٤) هاري جوج « التجريد الرومانسي لفرانز كلاين » مجلة Art forum عدد الصيف ٩٧٥ .

كابرو « بالنادي » في ١٩٥٨ ، وبتماثيله الشخصية المطلية بالقار ، وبمقال كتب عن بولوك (٥) وقد تقابل كلاهما في تلك السنة ، وقدم كابرو أولدنبرج الى زملائه . كما تصادق أولدنبرج مع جرومز Grooms ، الذي عرض في ١٩٥٨ عمل أولدنبرج في نيويورك لأول مرة بمرسمه الذي حوله الى جاليري . وكانت مجموعة الفنانين الذين تأثروا بتدريس كيج ، وقاموا بتنظيم أنفسهم في المجموعة السمعية - المرئية لمدينة نيويورك ، يجتمعون في صباح أيام الأحد في مقهى بشارع بليكر Bleecker يعرف باسم « ايتوم » حيث كانوا يمارسون التمثيل ويسجلون الملاحظات التجريبية على أشرطة ، وكانت هناك مجموعة أخرى من فناني الجيل الثاني ، وقد تعارف بعضهم على الآخر أثناء دراستهم بمدرسة كاليفورنيا للفنون الجميلة ، بمدينة سان فرانسيسكو . وقد أصبحت هذه المدرسة الفنية - تحت رعاية وجلاس ماكاجي Macagy خلال المدة من ١٩٤٦ الى ١٩٥٠ - واحدة من أكثر المدارس الفنية حيوية وتطلعا الى التقدم في أمريكا . وقد ألف ماكاجي بين مجموعة من المدرسين المرموقين ، ومن بينهم ستيل Still (من ١٩٤٦ الى ١٩٥٠) ، وروثكو Rothko (في فصلي صيف ١٩٤٧ و ١٩٤٩) ، وريهارت (في صيف ١٩٥٠) . وكان ستيل صاحب أكبر تأثير . فهو لم يقم بتدريس آلية التصوير ، ولكنه حاول أن يتحرر تلامذته من « الابتذال » والتقاليد « لا أريد أن يقلد فنانون آخرون عملي - إنهم يفعلون ذلك بالرغم من أني أحذرهم - ولا أريد منهم إلا أن ينتهجوا مثلي في الحرية والاستقلال من جميع التأثيرات الخارجية المنحلة والمفسدة » . وقد ذكر جون شولر أن ستيل Still قد نقل « فكرة أن الفنان لا قيمة له مالم يقبل المسؤولية الكاملة عن أي شيء يفعله . . . » وكان اثنان من أشهر حواريي ستيل وهما ارنست بريجز ، وادوارد داجمور Dugmore من بين فناني كاليفورنيا الذين انتقلوا الى نيويورك . وقد حقق كلا الفنانين شروط ستيل لفن رؤيوي وموقفه الأخلاقي ودعوته الى تحطيم الأصنام في تفكير الجيل الثاني . وقد التقى عدد كبير من الفنانين الذين استقروا في نيويورك أثناء دراستهم في باريس في أواخر الاربعينيات وأوائل الخمسينيات ، ومن بينهم نورمان بلوهم Bluhm ، وبول جنكنز Genkins ، والسوورث كيلي Ellsworth Kelly ، ونولاند Noland .

وقد أسهم في تنظيم مجتمع مدرسة نيويورك نقاد الفن : جرينبرج Greenberg ، وهس Hess ، وهارولد روزنبرج Rosenberg ، والمؤرخ شابيرو Schapiro ، وقد دأب جميعهم على زيارة مراسم الفنانين والتقرب بهم . وكانت محاضرات شابيرو تجتذب معظم فناني الطليعة . وقد كان دوره كمعلم في تطوير الجيلين مثلها . وقد وصف كابرو انفعال الفنانين وهم ينصتون الى نقده لأعمالهم . وقد كان نصيرا كبيرا للفنانين الشبان الى جانب كونه مؤرخا غير عادي .

وكان جرينبرج مكتشف بولوك Pollock ومن أوائل أنصار التعبيرية التجريدية . وكانت مقالاته النقدية المنشورة في « ناشون » و « بارتيزان ريفيو » تحظى بقدر من الانتشار والاحترام لم يبلغه ناقد آخر . بينما كان هس Hess أقرب في العمر من أعمار فناني الموجة الأولى . وقد كتب أول مؤلف يتناول الجيل الأول[٦] . وقد شغل خلال الخمسينيات منصب رئيس التحرير التنفيذي لمجلة Art News التي كانت في ذلك الوقت

(٥) ألان كابرو « تراث جاكسون بولوك » Art News ، أكتوبر ١٩٥٨ ، صفحات ٢٤ - ٢٦ و ٥٥ - ٥٧ .

(٦) Thomas B.Hess, Abstract Painting: Background and American Phase, New york: Viking Press, 1951.

أهم مجلة فن في أمريكا ، وكان مسؤولا الى حد كبير عن تحويلها الى صحيفة لأسرة مدرسة نيويورك بصفة عامة ، وبصفة خاصة للفنان دي كونينج وحلقته بقاع المدينة . أما الناقد روزنبرج ، فقلما كتب عن فنانين كأفراد ، ولكن مقالاته العامة ، وبصفة خاصة « مصورو الفعل الامريكيون » ركزت الاهتمام على التعبيرية التجريدية وأثارت الاهتمام بالجدل حول فرضياتها الجمالية .

وقد مالت الموجة المبكرة للجيل الثاني الى العرض في ثلاثة جاليريهات : جاليريهان تعاونيان ، جاليري شارع جين وهانسا ، وجاليري تجاري ، « تيبور دي ناجي » Tibor De Nagy ، وخلال وجوده من ١٩٤٤ الى ١٩٤٩ كانت عضوية جاليري شارع جين تكاد تقتصر على تلامذة هوفمان السابقين ، من أمثال بلين Blaine ، وريفرز Rivers . ولم يكن هؤلاء الفنانون ينتهجون جمالية مفردة ، ولكن « بلين » كانت المحركة الأولى . وفي أواخر الأربعينيات تأثر فنانو حلقتها بموندريان Mondrian ، وآرب Arp ، وليجيه Leger ، وخلال العقد التالي تحولت مع عدد من فناني شارع جين الآخرين عن الفن التجريدي الى التصوير التشخيصي ، متأثرين بصفة أساسية ببونار ، وسوتين ، وسيزان ، ودي كونينج .

وفي نهاية ١٩٥١ نظمت مجموعة من تلامذة هوفمان معرضا لأعمالهم في مرسم وولف كان Wolf Kahn ، وفيليكس باسيليس Pasilis ، الكائن برقم ٨١٣ برودواي ، وقد اتخذ المعرض اسمه من هذا العنوان . وقد تضمن أعمالا لمايلز فورست . وجريللو ، وباسيليس ، وكان ، ومولر ، وليستر جونسون ، وقد أثار المعرض حماس فورست ، وكان ، ومولر ، وباسيليس حتى إنهم قرروا أن ينشئوا جاليريا تعاونيا ، ووجهوا الدعوة لفنانين آخرين للاشتراك معهم ، ومن بينهم زملاء الدراسة جين فوليت Gean Follet ، وكايرو ، وستانكيويتز Stankiewicz ، وفي ١٩٥٢ استأجروا مكانا لجاليري في شرقي الشارع الثاني عشر وأطلقوا عليه اسم « هانسا » Hansa « اسم استاذهم » ، وفي ١٩٥٤ نقلوا الجاليري الى أعلى المدينة جنوبي « سنترال بارك » ، وكان عدد الأعضاء المساهمين في جاليري هانسا يتراوح بين عشرة وخمسة عشر فنانا ، يدفع كل منهم حصة شهرية تتراوح بين ١٠ و ٣٠ دولارا ، وفي ١٩٥٥ عين الجاليري ريتشارد بيلامي Richard Bellamy ثم ايفان كارب ، مديرين .

لم يكن أعضاء جاليري هانسا يلتزمون بأي برنامج جمالي كمجموعة . وقد تراوح عملهم ، في الواقع ، بين التجريد الخالص والواقعية ، ومع ذلك كان هناك اتجاهان عامان . فكان عدد كبير من الأعضاء يميلون الى الواقعية التصويرية مع قناع تعبيري ، مولر على سبيل المثال ، القائد الروحي لمجموعة تضم كان ، وباسيليس ، وكايرو . وكانت المجموعة الثانية تستخدم في بناء عملها الفني الى حد كبير أشياء جاهزة مما تقع العين عليها في أي مكان ، ونذكر من بينهم ستانكيويتز وفوليت ، وبعد ١٩٥٧ كايرو ، وهويتمان الذين تأثروا بالموسيقى كيج . ومن فناني جاليري هانسا الآخرين الذين كانت أعمالهم تتباين في هذا الاتجاه ، نذكر تشامبرلين ، ولوكاس ساماراس ، وجورج سيجال . وكان جاليري هانسا التعاوني في ضائقة مالية بصورة عامة ، على غرار معظم التعاونيات الأخرى . ولكن مشكلته الأساسية كانت هي التوصل الى اتفاق على من يعرض لهم . وفي عام ١٩٥٨ ، بدأ الجاليري يتدهور ، بعد أن توفي مولر ، وانتقل ستانكيويتز الى جاليري « ستابل » Stable وقد أغلق في السنة التالية .

أما جاليري « تيبور دي ناجي » الذي افتتح في

ديسمبر ١٩٥٠ ، فقد مثل معظم فناني الموجة المبكرة الذين تركوا أقوى انطباع في نفوس جمهور مدرسة نيويورك (ومن بينهم النقاد وأمناء المتاحف) ، ويرجع الفضل في النجاح الذي حققه الجاليري - الى حد كبير - الى مديره جون ب . مايرز Myers الذي كان محررا بالمجلة السوريالية View ومديرا لمسرح عرائس ، وكان من أنصار أي شيء طليعي ، وقد أصبح في الواقع « امبريساريو » الفن الطليعي ، اذ كان يجمع بين ادارة الجاليري ونشر الشعر وترتيب العروض المسرحية . وكان « مثل دياجليف Diaghilev أمريكا شابا » .

وفي صيف ١٩٤٩ ، ارتد مايرز من الايمان بالفن الفرنسي الى الفن الامريكي ومن ثم قرر أن يفتح جاليري . وقد نصحته لي كراسنر بولوك أن يمثل فنانين غير معروفين ، حيث إن جاليري « بارسونز » كان قد اجتذب أهم شخصيات مدرسة نيويورك مع جاليري كوتز Kootz ، وايجان Egan ، وقد زكى الناقد جرينبرج الذي تعرف عليه مايرز في بيت أسرة بولوك الفنانين : ريفرز ، وهارتيجان وليزلي ، وفرانكنثيلر ، ودي نيرو ، وجودنو ، وليابرلسي روز . كما توجه مايرز الى توني سميث يسأله النصيحة فصادق على الفنانين الذين اختارهم جرينبرج ، وكان ثلاثة منهم (ريفرز ، وليزلي ، وجودنو) من تلامذة سميث . وباستثناء روز ، اقيمت لجميعهم معارض بجاليري دي ناجي De Nagy . ومن بين الفنانين الأخرين الذين نظم مايرز معارض لأعمالهم خلال الخمسينيات : بلين ، وجولدبرج ، وفريليشر ، وبورتر ، والين دي كونينج ، وزوباس ، وجريللو ، ونولاند .

لم يعرف عن جاليري تيبور دي ناجي التحيز الجمالي . ومع ذلك فمعظم الفنانين الذين عرضوا اعمالهم هناك درسوا على يد هوفمان واستلهموا الفنان دي كونينج . ومن ثم كانت مجموعة دي ناجي أقرب الى صلب تصوير الخمسينيات منها الى فناني جاليري شارع جين وهانسا . وعندما تورط فنانو دي ناجي في المنافسة بين دي كونينج وبولوك وتعرضوا للضغط للاختيار بين الانضمام الى معسكر دي كونينج أو البقاء خارج المعركة ، اختار معظمهم الانضمام باستثناء الفنانة فرانكنثيلر .

وكان دي كونينج محط اعجاب واسع وذا تأثير كبير كفنان . ولكنه أعطى للفنانين الشبان أكثر مما أعطوه من تقدير . فقد كان متاحا على عكس بولوك الذي كان يعيش بعيدا عن نيويورك في ايست هامبتون . وكان الأنموذج لأسلوب حياة تركز في المراسم الكائنة في شرقي الشارع العاشر وما حوله ، وحانة شارع سيدار و« النادي » ، وكان الفنانون الشبان ينجذبون الى هذه الحياة ولا غرو فيا أمتع ان يجد المرء نفسه لا في صحبة دي كونينج وحده ، ولكن أيضا كلاين ، وجاستون ، والكثير من الفنانين الموقرين الأخرين ، الى جانب نقاد من أمثال هيس وروزنبرج ، والفنانين الذين كانوا يمالجون النقد في مجلة « آرت نيوز » من أمثال الين دي كونينج ، وبورتر ، وجودنو وناقد الرقص ادوين دنبي ، والرسوم المخرج السينمائي - المصور الفوتوغرافي رودولف بوركهارت Burkhardt ، وأمثال أصحاب الجاليريهات ايجان وليو كاستيللي Leo Castelli وشعراء من أمثال أوهارا ، وأشبري ، وشويلر ، وجست وكوتش . وقد تعاون هؤلاء الشعراء الذين كان مايرز أول من نشر كتاباتهم في أعمال فنية مشتركة مع رسامي الجيل الثاني ، وباستثناء كوتش ، نشروا مقالات نقدية بمجلة « آرت نيوز » .

وبغض النظر عن دي كونينج نفسه ، كانت الشخصيات المحورية في هذه الدائرة : الشاعر أوهارا وايلين دي كونينج . فكانت ايلين ، بغض النظر عن كونها زوجة ويليم دي كونينج فنانة وناقدة محترمة ، لقد

كانت كما يقول أوهارا «الآلهة البيضاء»، كانت على علم بكل شيء، ولا تبوح منه الا بالقليل، بالرغم من أنها كانت كثيرة الكلام، وكنا جميعا نعبدها (ولا نزال)، ولم يكن أوهارا شاعرا وناقدا موقرا فحسب، ولكنه كان منظما لعديد من المعارض الجيدة لمتحف الفن الحديث، وقد عين أمينا للمتحف في ١٩٦٦ قبل وفاته بقليل، والأهم من كل ذلك أن أوهارا كان صديقا لفناني الموجة المبكرة، وكان في الواقع ـ كما ذكر فريليشر ـ يلهم من يمده بالتأييد، لقد كان شخصية مشوقة وممتعة بقدر ماكان شاعرا رائعا، وكان يتمتع بقدرة على الارتباط بالناس لا تنفد، فكان الجميع أصدقاءه المفضلين بل إن مورتون فلدمان كان أكثر ايجابية من فريليشر فيما يتعلق بإسهام أوهارا: «إن أهم شيء هو أن يقف شخص مثل فرانك وراءك. فهذا هو الذي يجعلك تواصل السير. وبدون ذلك لا تساوي حياتك في الفن شيئا».

ولم يمض وقت طويل حتى انضمت الى جاليري تيبور دي ناجي جاليريهات خاصة أخرى في عرض أعمال الجيل الثاني لمدرسة نيويورك. وكان أهم هذه الجاليريهات ستابل Stable ومارتا جاكسون، بدأ في ١٩٥٣، وبوندكستر Poindexter الذي افتتح في خريف ١٩٥٥، وليو كاستلي Leo Castelli الذي افتتح في ١٩٥٧. وقد استضاف جاليري «ستابل» أو الاسطبل المعارض السنوية المعروفة بهذا الاسم، وقام بتنظيم معارض فردية للفنانين داجور وميتشيل وروشنبرج وشولر والين دي كونينج وبريجز وأورتمان وستانكويتز واليكس كاتز. وقد نظم جاليري مارتا جاكسون معارض لسام فرانسيس وجولدبرج وبول جينكيز والفريد جنس وليزلي وموريس لاويس، وقد عرض في جاليري بوندكستر بلين وريتشارد ديبنكورن Diebenkorn ودي نيرو، وجولدبرج وآل هلد وريسنيك. ومن بين فناني الجيل الثاني الذين أقيمت لهم معارض فردية في جاليري كاستيلي في الخمسينيات: شولر وبراخ Brach وجونز وزوباس وروشنبرج وجابرييل كون.

ومع تقدم الخمسينيات، انتقل الوافدون الجدد بأعداد متزايدة الى قاع مدينة نيويورك وقد انخرطوا في المجتمع الموجود، وفي منتصف العقد تقريبا ـ بدأوا يهيمنون عليه حيث عهدت اليهم ـ على سبيل المثال، ادارة «النادي» وأضاف الوافدون الجدد الى المشهد عدد ١ من الجاليريهات التعاونية في وحول الشارع العاشر في المنطقة الواقعة فيما بين الطريقين الثالث والرابع. وقد أنشئت هذه الجاليريهات ـ التي كان يديرها ويمولها الفنانون أنفسهم ـ لأن جاليريهات أعلى المدينة المحترمة لم تكن تهتم بعرض أعمال الفنانين غير المعروفين. ولكن الجاليريهات التعاونية أصبحت أيضا مراكز النشاطات الجماعية «أماكن التقاء الفنانين» وبصفة خاصة في افتتاحات المعارض في أمسيات الجمعة التي كانت بمثابة حفلات كبيرة. وقد شارك أعضاء الموجة المبكرة في فعاليات الشارع العاشر، ولكن أبعد كثير منهم بطريقة ما منها حيث كانوا قد أنشأوا علاقاتهم الاجتماعية الأساسية في مرحلة مبكرة، في وسط مدرسة هوفمان وجاليري تيبور دي ناجي.

كان أول الجاليريهات التعاونية في الشارع العاشر جاليري تناجر Tanager الذي افتتح في عام ١٩٥٢ في محل سابق بشرقي الشارع الرابع وانتقل في العام التالي الى الشارع العاشر، وكان من بين أعضاء الجاليري ـ الذي أنشأه تشارلز كاجوري ولوي دود وايبوليتو ووليام كينج وفرد ميتشيل ـ والذين انضموا اليه فيما بعد: سالي هازيليت وبن اسكويث وكاتز وفيليب بيرلستين وجوتسون واورتمان. وقد عرض «تناجر» فيما قبل ١٩٦٠ أعمال أكثر من ١٣٠ فنانا، من بينهم

فنانون يقدرون بنصف هذا العدد لم يعرضوا في نيويورك من قبل ، وأقام ٢١ معرضا فرديا لفنانين من غير الأعضاء ممن لم يسبق لهم عرض أعمالهم في نيويورك ، ومن بينهم جريللو وألفرد جنسن وجابرييل كون .

كانت النزوعات الجمالية لأعضاء جاليري « تناجر » متباينة ، ولكن معظمهم كانوا يتقاسمون تعصبا ضد مدرسة « دي كونينج » ، بقدر ماكانوا يعجبون بالفنان دي كونينج نفسه ، وعلى سبيل المثال ، فان بورتريهات كاتز المسطحة ، وتصوير « المجال » الرتيب لين اسكويث وسالي هازيليت - المتأثر تأثرا كبيرا بأسلوب راينهارت - وتجريدات انجيلو ايوليتو المستوحاة من دي ستيل Destael أو الصناديق السوريالية التجريدية لجورج أوركمان ، ترتبط ارتباطا وثيقا بأسلوب الخمسينيات السائد . ومع ذلك ، فبالرغم من أساليب الأعضاء المتنوعة ، كانت هناك رسالة جماعية لجاليري « تناجر » وكان شارك فيها الى حد ما تعاونيات قاع المدينة الأخرى ، وهي عرض الفن الذي يؤمن الفنانون بجدارته والذي تهمله الجاليريهات التجارية ، على جمهور مؤلف الى حد كبير من فنانين آخرين كانوا يمثلون في نفس الوقت دوري المشارك والمتفرج . وكان جاليري « تناجر » من جانب أعضائه بمثابة « امتداد عام لمرسم الفنان » وبمثابة « مقياس حرارة » للحقل الفني في نيويورك الذي كانت معارضه تعكس القضايا الجمالية التي كان الفنانون يؤمنون بأهميتها .

وقد بين « تناجر » و « هانسا » الطريق للآخرين الذين سرعان ما نظموا تعاونيات الفنانين والجاليريهات الخاصة التي كانت شبه تعاونية في المنطقة . ومن بينها جاليري جيمس ، الذي أنشىء في ١٩٥٤ ، وكامينو وفليشمان في ١٩٥٦ ، وفي السنة التالية جاليريهات مارش وبراتا ونونا جون وفينيكس وجريتا جونز ، وفي عام ١٩٥٨ جاليري « ايريا » ، وفي عام ١٩٥٩ جاليري روبين ، وكانت جاليريهات قاع المدينة مستقلة عن بعضها الآخر ، ولكنها كانت من وقت الى آخر تتعاون بصورة محدودة تتمثل في افتتاح معارضها في نفس ليالي الجمعة وتنظيم بضعة معارض جماعية بمناسبة الكريسماس كما حدث في عام ١٩٥٧ ، مع احتفاظ كل جاليري بمسؤوليته في اختيار الفنانين العارضين .

وباستثناء جاليري « تناجر » كان أهم جاليريهات الشارع العاشر « براتا » Brata وروبين Reuben ، ومن أهم فناني جاليري براتا الرسامان رونالد بلادين ونيكولاس كروشينيك والنحات جورج سوجارمان وكانوا ينتهجون أسلوبا ايمائيا خلال الخمسينيات ، ومع حلول نهاية العقد ، بدأوا يثورون على الغموض الفضائي للفن الايمائي ، وبدلا من ذلك أخذوا يميلون الى توضيح الأشكال والألوان .

وقد وقف جاليري روبين الذي افتتح في خريف ١٩٥٩ وحده بعيدا عن جاليريهات قاع المدينة الأخرى فقد كان - على نحوها - امتدادا لجاليري هانسا ، وقد عرض بعض أعضائه مثل كابرو وسيجال وساماراس وهويتمان هناك في البداية . ومن أعضائه الآخرين بريشت وجروومز الذي حول مراسمه المتعاقبة الى « جاليري المدينة » (١٩٥٨ - ١٩٥٩) و « متحف شارع ديلانسي » Delancey (١٩٥٩ - ١٩٦٠) ، وداين وأولدنبرج ، الذي عرض في جاليري جدسون Judson في ١٩٥٩ - ١٩٦٠ . وقد عرف جاليري روبين بموقف « كيج » Cage الجمالي وتلميذه السابق كابرو ، وكان أعضاؤه يجمعون قطعا من مواد حضرية وبصفة أساسية القمامة ، وكانت موضوعاتهم المدينة وسكانها ، ومضامينهم استجابة الفنان للمواد التي عثر عليها و « التيمان » الحضرية ، وكان الفنانون العارضون يميلون الى خلق أعمال بيئية وادخال أفعال مسرحية عليها . وكان من بين صانعي هذه الأحداث في

المدة من ١٩٥٩ الى ابريل ١٩٦١ (عندما أغلق الجاليري) كابرو وجروومز وهويتمان وداين وجورج بريشت وسيمون موريس (فورتي) وأولدنبرج .

لقد كانت أسس أواصر فناني الجيل الثاني المتداخلة والمتغيرة اجتماعية وجمالية ، كما كانت تتأثر بعلاقات أيام الدراسة والارتباط بالجاليري أو الجوار الجغرافي . وعلى سبيل المثال كان هيلد وبلادين وسوجارمان أصدقاء يهتمون بقضايا جمالية مشابهة وكانوا أعضاء بجاليري براتا ، وفي بعض الأحيان ، كانت الاعتبارات الجمالية لها الغلبة . وفي شهر ابريل ١٩٥٧ على سبيل المثال اجتمعت مجموعة من الفنانين من بينهم : فوليت follettوهولتبرج والفرد جنسين وأورلمان وستانكويتز مرتين لمناقشة تكوين مجموعة يمكن أن تعرض معا ، وكان هؤلاء الفنانون يميلون الى السوريالية (بالرغم من أنهم قرروا عدم استخدام هذا الاصطلاح بسبب ارتباطه بأساليب قديمة و « مبتذلة » وكانوا يؤمنون بأن الاتجاهات التي استلهمت السوريالية قد أهملت لأنها غريبة أو خارجة على الاتجاه السائد . وقد تفرقت المجموعة عندما اتضح بسرعة أنهم لن يتمكنوا من تحقيق اجماع في الرأي بشأن الأفكار الأساسية التي يجب أن يتبنوها ، ومن هم الفنانون الذين لهم حق الانضمام .

وفي الغالب ، كانت العلاقة تعتمد بصورة أساسية على الجيرة التي تخلقها الصدفة . وعلى سبيل المثال فقد نشأ مجتمع يفيض بالحيوية في « كونتيز سليب » Coen-tieds Slip بالطرف الجنوبي لمانهاتن . وكان من بين أعضائه فرد ميتشيل وكيلي ، وروبرت ، انديانا ، ويونجرمان وأجنيس مارتين ، وجيمس روزينكوليسيا ، وربما قد شجع الانفصال الجغرافي عن الشارع العاشر الفنانين في هذا الحي على استحداث أساليب مختلفة عن الأساليب الايمائية السائدة ، بالرغم من أن الشارع العاشر كان يعد مسافة مشي قصيرة نسبيا .

لقد كان الفنانون ، في تاريخ الفن الغربي ، يتجمعون بصفة عامة في مدن بعينها ويكونون في الغالب مجموعات ، ولكن قلما حدث ذلك في حجم وكثافة مدرسة نيويورك خلال الخمسينيات . وقلما توفر هذا القدر الكبير من الظروف التي عززت رابطة الفنانين القائمة . لقد كان مجتمع الطليعة ، وكان يضم عددا من الفنانين يتراوح بين مائتي وثلاثمائة رسام ونحات . . . كبير بما يكفي لتقديم تشكيلة من الشخصيات والآراء ، وصغير بما يكفي لكي يعرف الفنانون معظم زملائهم معرفة جيدة . وفضلا عن ذلك فقد كان معظم الفنانين يعيشون على مسافة خطوات من بعضهم البعض ، ومن الأماكن التي انشأوها أو اختاروها للالتقاء فيها مثل حانة شارع « سيدار » و « النادي » ، وجاليريهات الشارع العاشر . وأهم شيء أن الفنانين الطليعيين الذين كانوا يشعرون بالاغتراب عن المجتمع وبرفضه إياهم بصورة عامة ، ترابطوا معا للدعم المتبادل وباحساس بالرسالة الجمالية . وللمحافظة على مستويات الفن الراقي بينما يستكشفون المجهول - في وجه ثقافة زائفة أو جماهيرية كلية الوجود .

وعلى أية حال ففي أواخر العقد خف الاحساس بالجماعة . وكان السبب في ذلك بصفة عامة تلاشي التعبيرية التجريدية وبزوغ أساليب منافسة شعر روادها أن الشارع العاشر عدواني فتجنبوه . ولعل المسؤول عن ذلك - على وجه التحديد - نجاح عدد كبير من فناني الشارع العاشر الذين كانوا يعتبرون أفضل الفنانين بصفة عامة - ونتيجة لهذا النجاح عرض عليهم الانضمام الى جاليريهات أعلى المدينة التجارية ذات المكانة العالية ، وفضلا عن ذلك كان عدد كبير من هؤلاء الفنانين الرواد والحركيين في جاليريهات قاع

المدينة قد أخذوا يدركون أكثر وأكثر أنهم يبددون وقتهم في الشارع العاشر وفقدوا حماسهم واهتمامهم .

وبينما بدأ أفضل الفنانين يعرضون بعيدا عن الشارع العاشر ، أخذ ما يستحق الرؤية هناك يتناقص . ومما عمق هذا الوضع زيادة الأعمال العادية والاشتقاقية والانتقائية لفيض من الفنانين الوافدين الذين استطاعوا أن يعرضوا بسهولة . وقد طردت هذه التخمة من الفن الرديء الجمهور ، وأثنت الفنانين الشبان النشيطين والطموحين عن العرض في جاليريهات قاع المدينة . وبصريح العبارة لم يعد هاما أن تعرض في الشارع العاشر - أو أن توجد هناك ، وعندما حدث هذا ، تدهور الوضع .

وسط مدرسة نيويورك في أوائل الخمسينات

في حوالي عام ١٩٥٠ ، اجتذب الجيل الأول لمدرسة نيويورك مجموعة صغيرة من الفنانين الشبان الذين شكلوا الموجة الأولى من الجيل الثاني . وكان من الطبيعي بالنسبة لهؤلاء الوافدين الجدد أن ينجذبوا الى التعبيرية التجريدية التي أذهلتهم بقوتها التعبيرية ، وقيمتها العالية ونضارتها وراديكاليتها وتطلعها . وفضلا عن ذلك ، فقد تأثر الفنانون الشبان أيما تأثر بالتزام الفنانين الأكبر سنا العاطفي والجاد تجاه الفن ، ومثابرتهم ، غالبا في وجه حرمان شخصي شديد ، وجسارتهم في رسم ماكانوا يشعرون بحاجتهم الى رسمه فقط ، واعتماد كل منهم على نفسه باعتباره السلطة الوحيدة . وقد بلغ الاعجاب لدى كثيرين منهم حد اعتبار هذه الصفات بمثابة بطولة . ويتذكر فرانك أوهارا « الشاعر وأمين المتحف والناقد » هذه الحقبة بقوله : « كان يُولى احترام كبير لأي شخص عمل شيئا رائعا : وعندما قدمني لاري ريفرز الى دي كونينج أصابني دوار تقريبا . . . وفضلا عن ذلك كان هناك احساس بالعبقرية . أو مادرج كلاين على تسميته بالحلم » .

لقد شكلت مدرسة نيويورك مجتمعا غير محكم كان بصفة أساسية بمثابة شبكة مفتوحة تقوم على أساس علاقات شخصية ، ذات طبيعة اجتماعية أكثر منها جمالية . وقد عرفها جون فيرين تعريفا دقيقا بقوله : إنها حالة صداقة وليست بالضرورة حبا أو اتفاقا ، ولكنها بالقطع احترام وادراك شخصي لانخراطك أنت والآخرين في نفس الشيء . وقد اصطلح النقاد على تسمية هذا الشيء التعبيرية التجريدية ، ولكن الأمر ليس بهذه البساطة . فاذا كانت التعبرية - التجريدية هي أضخم دوامة . فهناك أيضا التناقض والرفض والتطورات التي لم تتم بعد » . ومضى فيرين Ferren يقول : « ينبغي أن يتضمن « معناها الحقيقي » ، إنه ينخرط في مكان ما في تأثرات وقطبيات تفكيرنا ، من خلال عمله ، جعلنا نراه » .

وكانت هذه القطبيات ، كما رآها الموجة المبكرة ، في مجال الايماءة أو الصنعة أو التصوير « الفعلي » الذي يتراوح من التجريد الى التمثيل . وكان جميع الفنانين الذين عملوا في نطاق هذه الحدود العريضة يؤمنون بأنهم يقفون في الطليعة ، لأن الأسلوب كان مفتوحا للتطورات الأصيلة ، كما كان معرضا لسخرية وعداء شديدين من جانب وسط وجمهور الفن .

وقد أثار دي كونينج وهوفمان ، مبتكرا التعبيرية التجريدية الايمائية اهتمام فناني الموجة المبكرة أكثر من غيرهم . وكان كلاهما في متناول تلامذتهم أكثر من معاصريهم من أمثال بولوك . وستيل ، وروثكو ، ونيومان ، الذين بحلول ١٩٥١ كانوا قد انتقلوا على نطاق واسع من مشهد فن « قاع المدينة » (جنوبي الشارع الثالث والعشرين في مانهاتن) . وكان في وسع الوافد الجديد الالتحاق بمدرسة هوفمان في الشارع

الثامن ، ويقابل دي كونينج والفنانين الآخرين الذين ينتمون اليه من حيث الأسلوب ، مثل كلاين وجاك توركوف ، واستيان فيسنت ، في أية ليلة تقريبا بحانة شارع سيدار أو في اجتماع الأربعاء والجمعة في « النادي » التي نظمها الجيل الأول في ١٩٤٩ ، أو بصورة عرضية في شرقي الشارع العاشر ، في مركز الحي حيث كان معظم فناني مدرسة نيويورك يعيشون ويعملون في ذلك الوقت .

وفضلا عن ذلك ، فقد كان دي كونينج وهوفمان شخصيتين ملهمتين . وقد رسخ دي كونينج بمعرضه الفردي الأول في ١٩٤٨ ، كفنان تعبيري تجريدي رئيسي ، يلي بولوك وحده في الشهرة ، ولم يمض وقت طويل حتى أصبح أكثر فناني جيله تأثيرا . وكان دي كونينج محط الاعجاب لنزاهته وتفانيه للفن - وهما قيمتان اعتقد كثيرون أنهما تتجسدان في تصويره كما كان متحدثا ذكيا ، يفيض حماسة ، ومقنعا في نظراته النافذة في الفن والتجربة المعاصرة ، وكانت قدرته على الاقناع تزيد أثر لوحاته . ولم يكن تصوير هوفمان يقدر تقدير تصوير دي كونينج العالي ، ولكنه كان يعتبر على نطاق واسع أعظم مدرس فن في أمريكا ، وكرجل كان يعتبر قويا وحار المشاعر ومتحمسا وغير متحفظ وواثقا من نفسه ، وقادرا على أداء دور أبوي مهيمن وعلى معاملة تلامذته ، في نفس الوقت ، كزملاء . وبالاضافة الى ذلك كان يمتلك عبق تاريخ مؤثر ، وقد ولد سنة ١٨٨٠ ، وعاش في باريس من ١٩٠٤ الى ١٩١٤ - العقد البطولي لفن القرن العشرين - وكان صديقا لمبتكري الحوشية والتكعيبية ، وقد ألم بأفكارهم من مصادرها الأولية ، بل من المحتمل أنه قد أسهم ببعض أفكاره . وفي عهد مبكر يعود الى سنة ١٩١٥ فتح مدرسته الأولى في ميونيخ التي بدأت في العشرينيات تجتذب طلاب الفن الأمريكيين الذين أذاعوا في الوطن قدراته كمدرس .

كانت هناك اختلافات جادة بين نزوعي هوفمان ودي كونينج ، اذ كان هوفمان أكثر منهجية ، يقيم جماليته على أساس ايمان بقوانين كونية حكمت الطبيعة والفن ، بالرغم من أنه أكد أيضا على أولية احساس الفنان الروحي والحدسي داخلها ، بينما كان دي كونينج ضد النظريات مؤصلا تصويره في فورية تجربته هنا والآن . وكان هوفمان يدرس على أن الفن في أوجه ينبغي أن يكشف عن حقيقة روحية ، وهو التطلع الذي صادف هوى في نفوس العديد من تلامذته .

وكانت جماليته موجهة نحو خلق عمق أو فضاء موحى به ، ولم يكن خاصية تصويرية محسوسة ، بل كان شيئا يتجاوز المادة أو روحيا ، وكان تصوير دي كونينج المعقد ، والقلق والغامض ، والخام والعنيف ، يبدو كأنه قد صيغ بواسطة عيشة حضرية - الاحساس الكلي للمدينة وليس مظاهرها موصلا رد فعله الوجودي للعالم في خارج وداخل المرسم . وفضلا عن ذلك فقد رسمت الايماءات المؤلفة للوحات دي كونينج بصورة مباشرة ، مما ينم عن « الامانة » ، وكان تجميعها النهائي يبدو « موجودا » في صراع خلق مباشر . وقد شعر الفنانون الشبان أن عمله « حقيقي » بشكل مثير للأعصاب ، وأصيل عاطفيا - وقد شجع هذا على تقليده .

وكان هناك أيضا الاحساس في أعمال دي كونينج بأنه « يخاطر » بصورة دائمة ، أي أنه يرفض أن يركن الى أسلوب يعتاد عليه ، وهو بدلا من ذلك كان يغامر بشجاعة فيما وراء المعروف بالفعل متطلعا الى تصوير شيء لا يمكن التنبؤ به ، ومتطلعا في النهاية الى المستحيل . وكان طموح « المغامرة بكل شيء » له جاذبية كبيرة ، كما ذكر فريدل زوباس ، بالرغم من أن التكاليف المادية لمحاولة دي كونينج كانت تروعه ، « كنت أعرف الى أي حد كان يعذب نفسه حقيقة بمحاولته الدؤوب ايجاد اجابة مطلقة . . . عمل صناع

مطلق . . . وقد رأيته في ايست هامبتون يبدأ شيئا ، وبعد الأسبوع الأول كان الناس يتلصصون داخل مرسمه لالقاء نرة ويبدون إعجابهم .

فاللوحة كانت تبدو جيدة تماما . ثم يقوم طوال الشهرين الأتيين ، يوما بعد يوم ، بتدمير اللوحة التي كانت جيدة في بطء ، بسبب هذه الكبرياء غير المعقولة .

وبالرغم من اختلافاتها في المظهر العام ، فقد شارك دي كونينج وهوفمان في عدد من التصورات الأساسية لما يجب أن تكون اللوحة ، وقد عززت أفكار كل منهما أفكار الأخر في أذهان الفنانين الشبان . وكانت هذه الأفكار تمثل صعوبات تثير التحدي وتفتح فرصا ضخمة للتطور الفردي ، وبايجاز كان كلا الفنانين الأكبر سنا يؤمن بقدرة الصور التي يمكن التعرف عليها في العمق التصويري على الحياة ، والتصميم الاتصالي المستلهم من التكعيبية ، والتصوير والرسم الصناعيين .

وكان الفنانان التعبيريان التجريديان يصران على أن الفنان لا يحتاج الى أن يعالج الفن التجريدي حتى يكون محدثا . لأن التشخيصة قد وفرت خيارا أصيلا . فلوحاتها في الواقع حتى أكثرها تجريدية ، لها مصدر في الطبيعة . وفضلا عن ذلك فقد كان هوفمان يطالب تلامذته بأن يبدأوا بظاهرة يمكن ملاحظتها ، وكان النشاط الرئيسي في فصوله هو الرسم من موديل حي أو طبيعة صامتة . كما كان دي كونينج يدافع عن قضيته « الموضوع » ، ولا غرو ، فقد كان يرسم في ذلك الوقت سلسلة لوحات « المرأة » ، والتي كانت في حد ذاتها حافزا للفن التشخيصي . وقد اقتنى متحف الفن الحديث بنيويورك اولى هذه اللوحات ، وكانت واحدة من أكثر اللوحات استتساخا لفنان ينتمي الى التعبيرية التجريدية خلال الخمسينيات . وفي محاضرة في المتحف عام ١٩٥٠ (نشرت في السنة التالية) سخر دي كونينج من الفنانين الجماليين الذين أثاروا قضية حول التجريد في مواجهة التشخيصي ، والذين أرادوا أن « يجردوا » الفن من الفن . ففي الماضي ، كان الفن . . . يعني كل ماكان موجودا فيه ـ وليس ماكان في وسعك أن تستخلصه . . . فلكي يتوصل الرسام الى « التجريد » . . . احتاج الى أشياء كثيرة . وكانت هذه الأشياء دائما أشياء في الحياة ـ حصان ووردة ، وحلابة ، والضوء في غرفة من خلال نافذة ربما في أشكال قطعة ماس ، وموائد ، ومقاعد ، وهلم جرا . . ولكن فجأة في نهاية القرن اعتقد عدد قليل من الناس أن في وسعهم أن يجروا الثور من قرنيه ويخترعوا جمالية سلفا . . بفكرة تحرير الفن ، و . . طالبوا بضرورة اطاعتهم . . . والسؤال كما رأوه هو ليس ما الذي تستطيع أن ترسمه بقدر ما هو ما الذي لا تستطيع أن ترسمه ؟ فأنت لا تستطيع أن ترسم بيتا أو شجرة أو جبلا ، وهنا ظهرت قضية الموضوع الى الوجود كشيء ينبغي ألا تأخذ به[٧] .

واختتم دي كونينج محاضرته بقوله إن الفنانين الجماليين ، في محاولتهم عمل « شيء » من « التجريد » أو قيمة « لا شيء » التي كانت تكمن دائما في أشياء معينة ، فقدوا القيمة الجمالية التي كانوا ينشدونها باستبعاد كل شيء آخر .

وقد أصر دي كونينج وهوفمان على أن يعالج الفنانون المعاصرون مادة الموضوع على نحو يختلف عن فناني الماضي . وبالنسبة لدي كونينج كان « واقع » اليوم لا يمكن اقتناصه الا في لمحات فجائية في وقت واحد في تجربة كلية ، ولا يمكن أن يتحقق ذلك عن طريق رسم مظهر الأشياء . وكان هوفمان يقول لتلامذته : « ان ما يجب رؤيته في الطبيعة أكبر من مجرد الشيء المنظور ، فلا

(٧) وليم دي كونينج ، « ما الذي يعنيه لي الفن التجريدي » نشرة متحف نيويورك للفن الحديث رقم ١٨ (ربيع ١٩٥١) ٤ ـ ٦ .

يمكن نقل الظواهر المرئية بخباء بواسطة الفنانين المحدثين، ولم يكن في مقدورهم مواصلة استخدام التقاليد الأكاديمية. وكانت المشكلة الأساسية التي طرحها هوفمان أمام تلامذته هي أن يترجموا حجوم وفراغات ما كان يرى في العالم الى مسطحات لون وفقا لطبيعة سطح الصورة ذي البعدين ـ العمق أو الحجم بدون التضحية بالتسطح. وللتوصل الى تحقق البعدين والأبعاد الثلاثة في آن واحد، استنبط هوفمان تكنيك «الدفع والجذب» ـ وهو توزيع ارتجالي لمساحات اللون، أو كما كان يحب أن يصفه بالرد على القوة بقوة مضادة.. جوهر مدرستي: أصر طوال الوقت على العمق.. ليس المنظور (أو التشكيل الذي ينتهك البعدين) ولكن العمق التشكيلي».

وقد أوجز الان كابرو تلميذ هوفمان السابق كل شيء، كل اللوحات، بالرغم من تنوعها بقوله:

.... ان كل لوحة هي كلّ عضوي، الجزاء متميزة، ولكنها تتعلق على نحو صارم بالوحدة الكبرى، وحيث إن سطح اللوحة، لكونه مسطحا، هو ليس الا حقل نشاط استعاريا، فان طبيعية كاستعارة يجب المحافظة عليها. أي ينبغي تحقيق توازن دقيق بين تماثل سطح اللوحة والطبيعة العضوية (أي الأبعاد الثلاثة) للحدث المتفاعل عليه. وقد اكتشفنا أن هذا ليس بالأمر السهل على الاطلاق... ومن ثم فقد شغلت مشكلة علاقة الجزء بالكل هذه الفصل بصورة مستمرة، وتمخضت عن دراسة جزئيات معينة خاصة لعملية التصوير بأكملها... اللون أي التدرج والنبرة والصفاء والكثافة، وخصائصه المتقدمة والمنحسرة وتمدده وانقباضه ووزنه وحرارته وهلم جرا، ومساحة ما يطلق عليه الفورم، والطريقة التي تتفاعل بها هذه العناصر معا في نقاط وخطوط ومسطحات وحجوم.

ومع ذلك، فبالرغم من اهتمام هوفمان ببناء اللوحة المنهجي، فقد حذر من السماح للأفكار السابقة أيا كانت بأن تحكم عملية الخلق. وكما قال في ١٩٤٩ «عندما أرسم لوحة، لا أريد أن أعرف ما الذي أفعله، فاللوحة ينبغي أن ترسم باحساس، وليس بالمعرفة، وينبغي الاحساس بامكانيات الخامة»[٨].

وكان دي كوننج، مثل هوفمان، يرسم بعمق، وذلك لان التشريح البشري، الذي كان مصدر معظم تخيله ـ مهما كان ـ تجريديا، ذو كتلة ضخمة وبعد في الفراغ. وكان يرفض انكار حجمه وبالرغم من انه أصر في نفس الوقت على المحافظة على سطح اللوحة، كانت لمسات فرشاته الحاذقة تؤكد فيزيائية قماشة اللوحة التي وضعتها. وفضلا عن ذلك فقد كان دي كوننج يسخر من جعل التسطيح مبدأ حداثة، بقوله إنه موضة قديمة. وقد قال «ليس هناك شيء على هذا القدر من الرسوخ».

وفي ضوء تأكيد هوفمان على الرسم وفي ذهنه الطبيعة وتحدي سلسلة «المرأة» لدي كوننج، لا غرو أن عددا كبيرا من الفنانين قد تبنوا التشخيص، بل بلغ بهم الأمر حد التمثيل الصريح، ولكنهم قد راعوا أيضا دروس الفن الحديث المستقاة من لوحات التعبيريين التجريديين والأساتذة الأكبر سنا، من أمثال ماتيس، وبونار، وبصفة خاصة بيكاسو وبراك والتكعيبيون الآخرون.

لقد كانت «التكعيبية» Cubism الحركة الحديثة التي استهوت هوفمان ودي كوننج، وقد عالجها هوفمان كنوع من أجرومية الفن الحديث الأساسية، وقد أعجب دي كوننج بتأكيدها على التصميم الصارم

(٨) مقابلة نشرت بمجلة «آرت نيوز» مع دي كوننج، صيف عام ١٩٥٨.

وقيمه الشعرية . ان أعماله تقوم أساسا على هيكل تكعيبي ، ولكنها في الوقت نفسه تختلف اختلافا أساسيا في كونها أكثر ديناميكية وغموضا وصنعة الا أنها تذكر المرء بالأسلوب التعبيري ، مثل أسلوب سوتين Soutine ، وفضلا عن ذلك فقد استخدم دي كونينج في رسمه فرشاة مثقلة باللون ، الأمر الذي مكنه من معالجة كتلة التشريح الأدمي على نحو مقنع ، قلما حققه ـ لو كان قد حقق على الاطلاق ـ بيكاسو وبراك ومعاصروهم ، سواء في السقالات المفتوحة للمرحلة التحليلية أو التخطيطات البيانية للحقبة التركيبية . كما أن تصوير هوفمان قام على أساس شبه هندسة مستقرة مستمدة من التكعيبية التركيبية . ولكنه حاول أن يركب هذا بفرشاة حوشية وألوان متفجرة ، محولا بذلك التصميم التكعيبي . أي أن هوفمان قد توصل الى تكوينه ، بصفة أساسية ، من خلال تداخل اللون ، عن طريق تداخل سطوح اللون لخلق إحساس بالحجم « باللون » التشكيل » . ويرجع مصدر هذه المعالجة في فن سيزان Cezanne وماتيس الحوشي ، ولابد من التنويه بأن التشكيل باللون عن طريق « الدفع والجذب » هو عكس ملء المساحات الخطية باللون ، مما ينتج تكعيبية مشرقة ، كما أطلق عليها كابرو Kaprow حيث يكون اللون تابعا للرسم .

وفي الواقع ، كان هوفمان ودي كونينج يشجعان الرسم والتصوير « الجيدين » والمحترفين بالرغم من أنهما كانا ، على نقيض ذلك ، يحترمان العضوية أو التعبير المباشر ولا يثقان في التقديرات الحسابية وبراعة الصنعة ، وقد كتب توماس هيس يقول إن هوفمان « يقنع تلامذته أن هناك وجودا « للتصوير الجيد » وأن جهود طالب الفن يجب أن تتطلع اليه ، ان مدرسة هوفمان ـ هي بمعنى الكلمة معبد يحافظ فيه على الأسرار والمستويات » ، وقد آمن كلا الفنانين في الواقع ، بأنهما وارثا الفن الأوروبي الحديث ، ومما له دلالته أن كليهما قد ولد وتلقى تعليمه في أوربا . ولهذا فقد كان الفنانون الشبان يفصلون بينهما وبين الفنانين الآخرين مثل بولوك ، وستيل ، ونيومان ، ورابنهارت ، والى حد ما ، روثكو الذين كانوا يعتبرون مناهضين للتقليدية بل لقد أنكر ستيل ونيومان الثقافة الغربية ووصفا فنيهما بأنه فن أمريكي تتخلله روح العالم الجديد .

وقد سخر دي كونينج مما كان ـ يعتبره موقفهم الطليعي الشوفيني . وقال « انهم يقفون وحدهم في البرية ـ بصدور عارية . هذه فكرة أمريكية . وأنا ، بعد كل شيء ، أجنبي . إنني أختلف عنهم لأني . . أكثر ارتباطا بالتقليد . ذلك أن لدى مسألة الاشارة التي يجب أن أعمل شيئا بشأنها . ولكني أعتم أيضا ببيتي . انني أغير الماضي . ولا أرسم وفي ذهني أفكار عن الفن . فاذا رأيت شيئا يثير انفعالي ، يصبح جزءا من مضموني » . وفي الواقع ، رحب دي كونينج بالتعقيد ، وقد كتب في ١٩٥٠ ، يقول « أنا لا أميل الى « التجريد » أو استخلاص أشياء أو تقليص التصوير . . . فأنا ارسم على هذا النحو لأني أستطيع أن أواصل وضع المزيد من الأشياء فيما أرسمه ـ الدراما ـ والغضب ، والألم ، والحب ، أو شخصا ، وحصانا وأفكاري عن الفراغ »(٩) .

ولتحقيق التعقيد ، استخدم دي كونينج تشكيلة من المعالجات والوسائل التصويرية . وقد تحدت الأفكار التركيبية متعددة الاشارات الفنانين الشبان ، وفضلا عن ذلك . فقد أذهلتهم براعته في حل فوضى المشاكل التصويرية ، وبصفة خاصة لأن مهاراته الخارقة لم

(٩) تصريح للفنان في تعليق على لوحة بلا اسم . مجلة نيويورك تايمز ، عدد ٢١ يناير ١٩٥١ .

تستخدم لتوصيل أشياء متوقعة . وفي الواقع ، كان تصوير دي كونينج المباشر غير تقليدي أو جديدا ، وغير مصقول الى حد الفجاجة ، بدرجة جعلته ينكر - فيما بعد - ما اعترف على اعتباره تصويرا « جيدا » ، وكان المثل الأساسي لهذا التصوير تجريد الفنانين الباريسيين المرموقين من أمثال جان بازين Gean Bazaine والفرد مانيسيه Alfred Manessier . وكانت وشائج دي كونينج بالتقاليد العظيمة لمدرسة باريس وانكاره « للذوق » الضعيف والمدبر والمصقول الشكل الذي اتسم به معاصروه الفرنسيون ، كانت تستهوي موجة الفنانين المبكرة الذين كانوا - في وقت واحد - تقليديين وطليعيين في تفكيرهم ، وفخورين بانجاز الفنانين الأكبر سنا .

وكان هوفمان ، مثل دي كونينج ، يشير دائما الى الفن القديم . وكان طموحه خلال عقلين أن يتوصل الى تركيب من التكعيبية والحوشية بينما يستخدم نهج التصوير الايمائي المستحدث والمحفوف بالمخاطر . وكانت لوحاته مفتوحة أيضا للتجارب الجديدة . ويمكن رؤية ذلك في تشكيلية الأساليب التي كان يستخدمها في آن واحد . ويجمل القول إن « تقليدية » دي كونينج وهوفمان ، كما كان المعجبون بها يرونها ، لم تكن أكاديمية حيث أدخل الفنانان طرائق أصيلة وراديكالية ونفاذ بصيرة الى الحياة والفن اللذين قاما بتحويل الأفكار المستقبلة . ولم يكن الهدف هو الجدة من أجل الجدة ، أو الجدة من أجل الصدمة . ولكنها ، بالأحرى ، قد انبثقت عن كونها صادقة مع تجربتها الشعورية أثناء عملية التصوير . فقد كان الصدق يأتي قبل الجدة .

وبالمقارنة بتصوير دي كونينج وهوفمان الايمائي ، بدت لوحات بولوك Pollock التي استخدم فيها الفنان أسلوب السكب اللوني ، ولوحات ستيل Still مفرطة التجريد ذات حقل اللون المفتوح المسطح ، بدت كأنها شيء غير مسبوق - على درجة من الثورية بدت فيها كل وشائج الماضي مقطوعة . ولكن هذه الراديكالية كانت في صالحها في جزء منها فقط . فالشيء المؤكد أن الاعجاب بها (في صورة تنازل في الغالب) كان بسبب جسارتها في الوقت الذي كان يعتقد فيه أنها لا يعدان بتطور كبير . فقد شعر فنانو الموجة المبكرة أنها « ضيقان » للغاية ، وخاصان وليسا شاملين ، و « عقليان » و « طليعيان » للغاية .

وقد اعتقد فنانو الموجة الأولى أن الهدف الأساسي للوحة من لوحات نيومان أو رينهارت كان هو تحديد الخطوة « التالية » في الفن ، في العملية ، منكرا جميع الخيارات الأخرى ، وبصفة خاصة الخيارات التقليدية . وعلى عكس ذلك ، كانت لوحات دي كونينج وهوفمان تعتبر بمثابة امكانيات مطلقة وليست مقيدة . فقد كانت توفر اختيارات الرسم التمثيلي و/ أو التجريدي بعمق و/ أو على نحو مسطح ، والتصميم الاتصالي المستوحى من التكعيبية و/ أو الحقول اللااتصالية المستوحاة من الانطباعية ، بالاشارة الى فن الماضي و/ أو في رد فعل ضده وفي الواقع ، كان فنانو الموجة المبكرة يقدرون فنها تقديرا كبيرا كما كتب دي كونينج عن التكعيبية : « لم تكن ترغب في التخلص مما جاء من قبل . وقد أضافت اليه بدلا من ذلك »[١٠].

ولم يكن التصوير الايمائي جديرا بامتداد رسمي جديد فحسب ، ولكنه ارتبط فيما يبدو بالنسيج المعقد المتغير لتجربة الفنان الخاصة ، بانسانيته ، بينما كان الفن غير الايمائي ، من ناحية أخرى ، يعتبر تبسيطيا وذا منحى « فكري » وفي الواقع ، فإن أعمال دي كونينج

---

(١٠) ويليم دي كونينج ، « ما الذي يعنيه لي الفن التجريدي » ص ٧ .

وهوفمان تتطلع الى الوراء نحو التقليد الانساني في صقلها للأستاذية واحتفاظها بالتشخيص والبعد الثالث ، ولمضي من هذا المنطلق . ومن المؤكد ، أن التجريد قد قبل ، وقد سطح « الصندوق » المرتبط بتصوير عصر النهضة وبذلك أصبح حديثا ، ولكن مسطح الصورة جعل أيضا مكعبا .

ويتمثل عدم التعاطف بصورة عامة مع التصوير اللا ايمائي في كتابات هيس Hess النقدية بمجلة « آرت نيوز » عن معرضي نيومان في عامي ١٩٥٠ و ١٩٥١ . وفي المقال الأول كتب هيس يقول « قدم بارنيت نيومان . . . أحد أشهر المنظرين الجماليين المحليين بقرية جرينتش ، قدم مؤخرا بعض منتجات تأملاته . . . ان نيومان يستهدف أن يصدم ، ولكنه لا يستهدف أن يصدم البورجوازية ـ فقد تم عمل ذلك . انه يجب أن يصدم الفنانين الآخرين»[11] . وفي المقال النقدي الثاني ، كتب هيس يقول إن نيومان « مرة أخرى يفوز في سابقة مع الطليعة بالمعنى الحرفي لقصب السبق » . وبعد أن وصفه بأنه « منظر عبقري » ذكر هيس أن نيومان قدم « أفكارا » وكان يرمي بذلك الى أنها لم تكن أعمال تصوير حقيقي[12] .

وبعد حوالي عشرين سنة برر هيس سوء فهمه لعمل نيومان ، بقوله إنه كناقد شاب كان يرتبط بصداقة مع مجموعة البوهيميين « بقاع المدينة » (القريبين من دي كونينج) أوثق من صداقته بدائرة مثقفي « أعلى المدينة » . « لقد كنت أقرأ اللوحات باعتبارها هجوما تعليميا على الجمولية الراسخة الى جانب اعتبارها بيانا عمليا لفناني نيويورك عن الحدود التي سمح للفن بلوغها . وكمؤمن شديد الايمان بالتزام الفنان « الاخلاقي » لم أكن اعتقد أنه من المسموح للفنان بأن يبلغ أي حد . فهو بالأحرى مقيد « بحقيقته » . . . ولو لم يكن هذا الانحطاط في الذوق شائعا من الجميع أيضا ، لزاد شعوري بالخجل منه»[13] .

وكان نيومان كبش الفداء الرئيسي ، ولكن الهجوم الذي كان يهال عليه عكس موقفا عاما تجاه ستيل وروثكو أيضا . فأولئك الذين شاركوا في وجهة نظر دي كونينج لم يأخذوا تجريد حقل اللون مأخذ الجد . وعندما تعاملوا معه أساءوا فهمه على أنه ممارسة للجماليات ، وليس بالأحرى كما كان يعتقد نيومان وستيل وروثكو ، على أساس أنه تمهيد لتجربة المتسامي ، تعويذة الى المتسامي ، ولكن كان هناك ـ فيما عدا قضية المضمون ـ فهم قليل للخصائص الشكلية لتصوير الحقل اللوني ويرجع ذلك ، فيما يرجع الى أن ابتعاده عن تقاليد الفن الغربي كان متطرفا للغاية .

ولم يقدم منطق تصوير الحقل اللوني على نحو واف لأول مرة الا في عام ١٩٥٥ ، في مقال هام بقلم جرينبرج Greenberg تحت عنوان « تصوير ذو طابع أمريكي »[14] . وقد ربط جرينبرج عمل ستيل وروثكو ونيومان بأعمال مونيه في مرحلته الأخيرة وقابل هذا الاتجاه التأثري باتجاه سيزان Cezanne والتكعيبيين الذين اعتبرهم أسلاف دي كونينج وهوفمان ، وعلى الرغم من نشر مقال جرينبرج ، فقد انقضى زهاء ثلاث أو أربع سنوات قبل التعامل مع نيومان بجدية من جانب ما يزيد على حفنة من الفنانين المتقدمين . أما ستيل وروثكو فكان حظهما من النجاح أفضل .

(١١) توماس هيس « نقد المعارض » : بارنيت نيومان مجلة Art News عدد مارس ١٩٥٠ .
(١٢) توماس هيس « نقد المعارض » : بارنيت نيومان مجلة Art News عدد صيف ١٩٥١ .
(١٣) توماس هيس « بارنيت نيومان » ، نيويورك ـ ووكر أند كومباني ١٩٦٩ ص ٤٣ .
(١٤) كلمنت جرينبرج Clement Greenberg (تصوير ذو طابع أمريكي) مجلة Partisan Review (ربيع عام ١٩٥٥) .

وقد كان جاكسون بولوك حالة خاصة . فقد فاق في الشهرة جميع الفنانين التعبيريين التجريديين . وكان بالنسبة للجيل الثاني رمزا للتحرر والاستقلال ، ومثالا للالتزام القوي الذي يتعين على الفنان . ومع ذلك ، لم يعتقد فنانو الموجة المبكرة أن أسلوبه يمكن أن يتهج بدون أن يتمخض عن مقلدين لبولوك (وبالرغم من ذلك ، فقد تأثر به عدد كبير من الفنانين الشبان ، وان لم يعترف بذلك غير قلة منهم من أمثال فرانكنثيلر Frankenthaler وزوباس Dzubas وبول جنكنيز Paul jenkins . وقد أوجزت جين فريليشر jane Freilicher دور بولوك بصفته المرشد الى الحرية المؤكدة و ان انجازه قد حقق شهرة ونفوذا للتصوير الامريكي الذي ألهم الفنانين الشبان . . . . . . »(١٥) .

وفي ١٩٤٧ وصف جاكسون بولوك تكنيكه في التصوير الذي كان يعتبر في ذلك الوقت أسطوريا بقوله « لا تأتي لوحاتي من الحامل . فقلما أشد قماشة لوحاتي على المشد قبل الرسم اذ أفضل أن أثبت قماشة اللوحة على الحائط الصلب أو الأرض . وعندما أرسم واللوحة على الأرض أشعر براحة أكبر ، حيث أشعر أني أكثر اقترابا ، أقرب الى كوني جزءا من اللوحة ، اذ أستطيع على هذا النحو أن أدور حولها . وهذه طريقة تشبه طريقة رسامي الرمال الهنود في الغرب » .

وقبل وفاته بشهرين قال في حديث مع سلدين رودمان Selden Rodman « ان التصوير طريقة للوجود » وقد أدت هذه الملاحظات بهارولد روزنبرج Rosenberg منظر تصوير الفعل ، الى أن يكتب « في مرحلة معينة بدأ الفنانون الأمريكيون واحدا بعد الآخر ، يعتبرون اللوحة ساحة يتحركون فيها ، بدلا من أن تكون مساحة يستنسخ فيها ويعاد رسم ويحلل أو « يعبر » عن شيء حاضر أو متخيل . ومن ثم لم تعد القماشة دعامة لصورة ولكن الحدث » .

* * *

(١٥) جاكسون بولوك : « ندوة فنانين ، الجزء الثاني » مجلة Art News شهر مايو ١٩٦٧ .

سيف وانلي

مدخل إلى قراءة فنان البحر الأبيض

محمود عوض عبد العال

الفن التشكيلي العربي الحديث ، كهذه المجموعة المتضاربة من الألـوان لمجموعـة من التشكيليين المعاصرين .. انه .. حتما .. طريقة جديدة للنظر الى الأشياء .. ولاختبار العالم من خلال العينين والخيال ، يستدعون خليطا من الأشياء المألوفة ، بعضها يشد العينين في ترابط رمزي قوي نسق بقصد التشويش على الناظر اليها وازعاجه .. كأن اللوحة تقول لك : استيقظ .. فكر .. تحسس عالمك .. وأبصر ..

هذا اللون من الفن العربي الحديث .. جاء من روافد عديدة .. بعضها محلي والباقي من خارج الحدود .. من خلال أشكال وصور متعددة ، ومثيرة للخيال ، ولكن أحدا من فناني القوة الغامضة لم يستطع حتى الآن أن يسيطر عليها سيطرة حقيقية .. انها حالات ولادة في الفن .. كالعشق والموت ، متطرفة ولا مفر منها .. وهناك على الدوام علامات استفهام قائمة أمام الجمهور كالنصب التذكاري المبهم ، وهو ما يجعلنا في حاجة ملحة لأن تتضاء كل الطرق المؤدية الى فهم وتذوق الفن التشكيلي المعاصر .. بغية الوصول بمستوى الشعور الوجداني للناس .. ولتخفيف الأذى البشري الى أقصى حد .

وما من فنان عظيم يستطيع أن يدرج في جدول أعماله ملامح الصور التي ينوي تحريك الفورشاة من أجلها .. انه يترك نفسه وشجاعته ومقدرته على تحريك الخطوط والألوان لتغطي سطح اللوحة كلها .. ولكل فنان شخصيته وأسلوبه وطابعه الخاص المميز ، ومن بين الأمور المشتركة بين اكثر الفنانين المعاصرين ، تنازلهم عن التفاصيل الدقيقة جدا داخل اللوحة لبلوغ الوفاق التام مع النشاط المذهل للعقل البشري ، أو لإثارة الغيظ .. انه فن قلق ، نافر ، يركض في هيستريا الكرة الأرضية ، والقضية في تقديري ربما لا يستطيع جيلنا الاجابة عنها ، لأنه جيل مراوغ وغامض الأسلوب ..

ولا سبيل الى النقاش ، في ضرورة العثور على نتوءات ودفء ما ورثته هذه العقلية من التراث المحلي والعالمي ، فالطابع الشرقي بارز تماما في لوحاته .. بينما الاحساس واللون واللغة واضحة في كل أعماله .. سيف وانلي .. واحد من قلائل الفنانين العالميين الذين يدركون جيدا ما تحمله جذورهم الروحية والمادية على امتداد الزمن والأرض من مضامين وتجارب ورؤى .. يدفعه شعور فني متطور لاستجلاب وراثات أجيال وأجيال .. وقد اكتسب اسم « سيف وانلي » شهرة عريضة في مصر والعالم ، من خلال انتاجه الخلاق لأكثر من نصف قرن ، حيث تتجلى قدرته الفنية العصامية طوال تاريخه الفني الرحب ، وقد قادته ألوانه ذات الروح المصرية الشفافة الى استكناه الجوهر الذي يؤكده الانتباه العميق في الشحنات التي يضطرب بها كيان الانسان المصري في صدق وأصالة في كل موضوعاته المتنوعة ، عن النوبة ، ورقصات الباليه ، وأولاد البلد ، والمرايا ، ورسوم روايات نجيب محفوظ وتوفيق الحكيم ، وتصميمه لملابس وديكورات مسرحيات مصرية وعالمية .

ان تأثر سيف وانلي بمناخ البحر الأبيض يعد من أهم العوامل التي شكلت أستاذيته في اللون الصافي ، كما كان تأثره بالموسيقا العالمية ، واستفادته من العلاقة الوثيقة بينها وبين التصوير والفنون الأخرى .. فقد تأثر بها في لوحاته التجريدية ، ومن قبل في اللوحات الواقعية ذات الألوان المتجانسة .. أما اللوحات التي كان يتحدى فيها المصطلحات التقليدية في الفن التشكيلي ، مثلا بوضع الألوان الباردة متجاورة والالوان الساخنة في الوحدة .. وهي محاولاته التي تأثر فيها بموسيقا « استرافيسكي » وكان هدفه منها أن يختبر بها نفسه ، حتى ان شقيقه ادهم وانلي كان دائم الاعتكاف في سنتيه الأخيرتين من عمره القصير ١٩٥٨ - ١٩٥٩ ، وذات ليلة سمع سيف صوت الحاكي بمنزل الجيران الذي يفصله عنها حارة ضيقة ، وكانت الموسيقا هي السيمفونية الثالثة لبيتهوفن وكان من عشاق ذلك الموسيقار العالمي ، فسحب سيف لوحة بيضاء وبدأت يده تسير مع الأنغام الى أن تمت ، وكانت أول لوحة تجريدية تحصل على الجائزة الأولى في التصوير لبينالي الاسكندرية الثالث ، وسيف وانلي من فناني الميناء ، يربط بين عناصر اللوحة من حيث جمال الخطوط وموسيقية الألوان وصفاء المساحات مضحيا في ذلك بالبعد الثالث للمنظور ، وهذه الطريقة ليست جديدة على الفن العربي .. اذ كانت عماد الفن الفرعوني والاسلامي ، وقد استفاد منها فنانو الغرب عندما استغرق الشرق في سنة من النوم بين أحلام مفزعة عن الحرام والحلال بالنسبة لممارسة الفن .. لذا فالجمهور محتاج دائما لمن يهيء له الرؤية الجديدة في الأعمال التشكيلية المعاصرة ، ومهما كان الغموض الذي يحيط بالشكل العام ، فان أي عمل فني يقوم به انسان ، وراءه مضمون اخفى وراءه عملية البناء التي هي فلسفة الفن المعاصر .. فالانسان المدرك الذي يقوده العقل والاحساس والعاطفة خلاف الحيوان المحب للعبث والتدمير ، كما حدث في حكاية القرد التي اتخذها بعض الساخطين على التجريبية هنا وهناك .. وليس ضروريا بالطبع أن يتلقى الانسان تأهيلا نوعيا متخصصا حتى يفهم الفن المعاصر الذي لا يستطيع أحيانا أن يحل رموزه غير هؤلاء الذين يعرفون قوانينه .. ان صوت الفنان التشكيلي هو الصوت الوحيد الذي يصل الى كل الناس ، أو لا يصل مطلقا لأحد ، مع فارق بسيط بين الاثنين .. هو قدرة المتلقي (الجمهور) على النفاذ في الأعمال الفنية وفهمها واعطائها وزنها الحقيقي من الوعي والتأمل .. إننا في مصر لا نزور متاحفنا القديمة الا نادرا جدا ، ولا يذهب أحد الى معرض فنان تشكيلي الا بسبب العمل

الصحفي ، أو الزمالة في العمل ، أو المنفعة المادية ، ولا تندهش اذا وجدت طلاب كلية الفنون هناك يزدحمون على معرض أستاذهم .. فانهم يفرجون على حفل خاص يلزمهم الود الاجتماعي بحضوره ، أما هؤلاء المحبون للفن لله .. فسوف تعثر عليهم مرة ، وتعدمهم مرات ومرات أكثر في معارض أكثر ، وهذه مشكلة ذات طابع محلي عربي ، بحيث تسترعي انتباه اتحادات الفنانين التشكيليين في الدول العربية .

وعالم الفنان بلا حدود ، انه أرض مفتوحة أمام مدن (نعم) ومدن (لا ..) ولولا ذلك الألم العبقري الذي جعل الفنان الفرنسي (لافور) يسرق مفارش مقاعد الفندق الذي يعمل به ليحوله في آخر الليل الى « توال » يرسم عليه ، ويستبقي الزيت جانبا بعد أكل السردين من العلبة ليبيح بها الألوان .. ولم ينقذ بيكاسو من الفقر سوى قدرته المدهشة لأن يرسم الفرنك على الطبق ويمضي خارجا من المطعم .. انها عبادة الفن التي جعلت الفنان سيف وانلي يرسم اسكتشاته على تذاكر الترام وعلب الكبريت والسجائر ، وهو نفسه الطفل الذي أخذ يخطط على الحوائط البيضاء وعلى رخام الأرضيات وعلى كل شيء يجده أبيض ، صور الرجال وحيوانات وزهور .. حتى ضج منه أهل البيت وزجره الكبار في بيت جده لأمه ـ عصمت هانم الداغستاني ـ حيث ولد عام ١٩٠٦ ، وكانت تقع في يده بعض المجلات الانجليزية وبها صور الجنود أثناء الحرب العالمية الأولى ١٩١٤ فبدأت تتكشف عند الطفل وانلي بواكير النزعة الفنية للتقليد ، وأخذ يحور في الرسم فيلبس الجرحى والموتى ملابس الانجليز ، والمنتصرين ملابس الألمان وحلقاتهم وكان ذلك أول خطوة في انطلاقة ريشة الفنان الصغير وبعده عن العبث وبدء دخوله الى الشكل والتكوين والحركة .. وتعاونت الظروف لشحن مخيلة الفنان الصغير ، الأماكن التي سكن فيها والبيئات المتباينة التي عاشرها عن قرب فقد عاش فترة في دار أنيقة بحي (بولكلي) بالرمل قريبا من شاطيء (ستانلي) وهو شاطيء رملي عريض على أكشاك خشبية ذات ألوان جميلة . ولظروف خاصة مالية انتقلت الأسرة الى بيت آخر في حي فقير على شاطيء « المحمودية » فوجد أناسا آخرين ، يتحدثون بلغة ، ويتعاملون بأخلاقيات وتقاليد تختلف عن البيئة الأولى .. ولم تسعفه الحياة الجديدة ، فراح يرسم على ظهر الخرائط الأطالس التي يصادفها مع رفاقه ، وكان سيف وانلي في حاجة حقيقية الى هذه الرجة الشعورية .. ففي مدرسة الظروف الصعبة .. تخرج كبار فناني العالم ومشاهيره .. الأمر الذي جعل معظم أعمال سيف وانلي تخرج الينا وهي محملة بشجن حزين ، وقلق مأساوي متأجج ، ولم تتح له الظروف الصعبة فرصة الدراسة المتخصصة ، وبقي عشقه وموهبته الفنية هي مصدره وجامعته التي تخرج فيها .. وعلمته حبه سيف الى حبه ورغبته وتعطشه الدائم للفن ، كان كشفه هذا جديرا لأن يهديه الى معايشة عدد من كبار الفنانين الأجانب والمصريين في أوقات كثيرة بمراسمهم أو في جمعياتهم الفنية استنادا على مشاعره وحرصه على الاستفادة بأكبر قدر ممكن من القيم الجمالية والمبتكرة .

ووضع سيف وانلي هدفه الأول على احترامه وتقديره متجردا من توسلات المبتدئين لأساتذتهم من أجل الاستعانة بهم في دحرجة الكرة أو تحريك الفرشاة على القماش والورق .. لهذا أصبح ايمان سيف بنفسه فنيا مصدر راحته وقلقه في وقت واحد ، وهو الأمر الذي جر عليه كثيرا من الازعاج والاضطهاد في بدء حياته الفنية وسط معترك الجمعيات والمراسم الفنية المختلفة التي كانت تزخر بها الاسكندرية في ذلك الحين في سن مبكرة أمر لا مفر منه ، واغراء لا فرار أمامه ، وهو مرفوع بحبه المتجدد للفن مع صحوة كل يوم ، وقد بدأ اسمه يسري

في الوسط الفني بعد أن حقق في ميدانه انتصارا تلو انتصار ، على الرغم من تدهور أحواله المادية الا أن معنوياته لم تفلس على الاطلاق .

ولا يستطيع احد ، أن يسكت على قيمة التجارب التي عاشها الفنان متجولا بين المراسم والجمعيات ، فكان عدد الفنانين الأجانب بها أضعاف عدد الفنانين المصريين ، وكلهم متطوعون للتدريس والمعاونة مثل (جول بالنت) وهو فنان مجري عاش فترة طويلة بالاسكندرية ، وكان له فضل في توجيه سيف الى مهارة الرسم بألوان الباستيل والفحم . كما اتسعت دائرة أصدقاء سيف من الفنانين وهواة الفن ، ولم يكن يجد صعوبة في الاقتراب من روح وأذواق الفنانين الأجانب والمصريين ، والفضل يرجع الى اكتساب نفسه تلك النكهة الساخرة وسرعة البديهة والذكاء المتقد . . . هذه التي يتمتع وينفرد بها بين أغلب الفنانين المعاصرين له ، من بين أصدقاء سيف من المدرسين الفنان (جاكو اسكاليت) استاذ النحت و (جان نيكولاديس) وقد وجها سيف وجهة صحيحة وهما من خيرة أساتذة كلية الفنون الجميلة بباريس .

وكان معهد الفنان الايطالي (لاتوريكي) من أحب الأماكن الى قلب سيف نظرا لصداقته العميقة بصاحبه واستفادته في مرحلة الشباب بالرسم بألوان الزيت ، كما نهل من مقدرة (بيكي) التكنيكية ، بعقلية واعية ، وليس غريبا أن يشعر سيف ـ وهو يشق طريقه بنجاح يتفرد أصدقائه من الأساتذة وهو أمر لم يكن يقلقه على مستقبله الفني وتطوره . . بمقدار ما كان يدفعه الى الاحساس بأن الطريق الزاهي الذي انعقدت عليه آماله لا يمكن تجاوزه في حماسة متخيلة أو أوهام مزوقة . فكان عليه التزام الروية والصبر ، ويطفيء حماس الشباب في دمه الساخن بالحيوية والتجدد في يد صديقه (بيكي) ، فعندما وقف سيف أمام لوحة يرسمها وتعثرت يده محاولا وضع لمسة من الضوء على فاز . . فقد ساعده بيكي على وضعها . . ولا شك أن لمسة الضوء على الفاز التي وضعها بيكي أضافت الى شخصية سيف مكانة مرموقة في نفس بيكي ، وبقيت كلمته حين هتف وسط رواد معهده ليقول أمام سيف (سأكون فخورا بك يا سيف عندما أتركك لمصر . . وأترك أنا الدنيا . .) دليلا على نجاح سيف في كسب أصدقائه من الفنانين الأجانب لفنه وشخصيته ، وظلت صداقة سيف وبيكي زمنا طويلا ومثالا بين الفنانين ، وعندما دعي (بيكي) لافتتاح مرسم سيف وأدهم الخاص بالاسكندرية ، سجل بيكي هذه الكلمات (ما أشق الطريق الذي ستسلكانه خصوصا في هذا البلد الذي لم يتضح فيه الوعي الفني لدى الجمهور بعد . . لكنني واثق من عنادكما واصراركما في الفن) وكانت نبوءة بيكي صادقة ، وواقعية جدا . . انه النظر الى كل شيء دون حقد أو إفراط في الأمل . وهي أكثر العمليات صوابا في تقدير المرء للعالم . . لقد جرب فنان الاسكندرية الكبير تحريك فورشاته مرورا على جميع المذاهب الفنية العالمية وبانت مقدرته وعبقريته في كل ما قدم من أعمال .

ارتاد سيف وانلي المدارس الحديثة دون أن يكون لديه علم عنها ، وكانت كل الكتب الفنية المتداولة حتى عام ١٩٣٢ عن الكلاسيكية والرومانسية وما بعدها (رفائيل ـ رمبرانت ـ لاكرواه ـ كوربيه وغيرهم) ، وكل من تتبع معارض الأخوين وانلي يلاحظ تغير أسلوبهما من معرض لآخر ، وكانت دهشة الزائرين لمعارضهما تؤكد وجود مسحة من الفن الحديث كالمدرسة التأثيرية والتعبيرية والفوراري مع ذكر أسماء مونيه وفان جوخ ، وجوجان ، وماتيس . . كان سيف يأخذ اتجاه الفن الحديث دون أن يعرف عنه شيئا ولم تكن تأثيرية سيف من تأثيرية مونيه ، ولا تعبيرية كوشكا وكيرشنر وسيزان . . وكذلك يمكن القول بالنسبة لمدارس

الضواري ، والتكعيبية وما بعدها حتى التجريدية . . وكل ما مر به سيف من اتجاهات كان تطورا شخصيا بالنسبة له . جاء نتيجة العمل المتواصل بإخلاص وصدق نذكر منها : رسم سيف حالة الحرب العالمية الثانية بالاسكندرية ، الجنود المخمورين وفتيات الليل ، والأشرطة والغارات ، والهجرة . . وبيعت كلها في وقتها ولم يبق منها شيء ، وقد حضر قائد انجليزي الى مرسمه واشترى لوحات رسمها أدهم وسيف عن مواقع معركة العلمين قبل وقوعها وقال لهما : (أنتما تصلحان للجاسوسية واقتناها خوفا من تسربها الى الأعداء) وكانت أغزر سنوات العمل بالنسبة لسيف لأسلوب الضواري تلقائيا ، وتعد لوحة (السيرك) أول صورة حاول فيها سيف استخدام أسلوب الاستقبالية على طريقته واللوحة عبارة عن خيول بيضاء تجري وأرجلها متشابكة ومهزوزة وكذا رؤوسها ، واستفاد سيف من رسم الباليه والمسرح والأوبرا في اكتساب سرعة متتابعة في الرسم الخاطف ، كما أضافت الأنوار الصناعية على ألوانها الرقة والشفافية باستعمال أطياف من الألوان البنفسجية والأزرق والتوركوازي والرمادي ، كما اكتشف عمق وجلال اللون الأسود الذي سيطر ـ وما زال ـ على أعمال سيف حتى الآن . الى جانب ذلك لم يترك سيف فرقة أجنبية للباليه تزور الاسكندرية الا وأخذ تصريحا بدخول كل برامج الفرقة ، ثم يعود الى مرسمه آخر الليل ليرسم من الذاكرة كل ما شاهده على الورق . . وله أعمال عديدة في رسوم عديدة في رسوم أعمال الباليه كاملة (البجعة السوداء ـ بحيرة البجع ـ الفن والموت ـ اكسير الورد ـ الرقصات الشعبية) ، ولم يحدث مرة أن كرر سيف نفسه في معرض ، بل كان دائما يقدم الجديد من اللوحات (. . أصبح من النادر أن نعثر في زماننا المعاش على هذا الشخص الذي يستمد القدرة من حبره أمام اللوحة . . من قوته على الخلق الكاشف للرؤى المحيطة ، وهو حر كامل الحرية خلال المرادفات العصرية المتقدمة في الفن العالمي . . أقول إنه من النادر الحصول على هذا المثال ، ليس في جمهورية مصر العربية وانما في بقاع الأرض الأخرى . . إن أعمال سيف وانلي تكشف لنا عن ثلاثة خطوط رئيسية تؤكد أستاذية التكوين أو الشكل أو التصميم ، وأستاذية التناول الفني أو التكنيكي وأستاذيته في اللون . . ولعل هذا الأخير يدفعنا اعزاز شديد الى أن نطلق على سيف وانلي هذا الشعار الأخير . . المصري الشهيد على اللون . . (يان يلا . . . مدير المركز الثقافي التشيكوسلوفاكي بالقاهرة عام ١٩٦٧) .

سيف وانلي يعد نموذجا للفنان المصري العاشق للفن ، لأنه من سلالة فنية ليست حديثة الولادة ، انه ذلك النبع العجوز على ضفاف النيل حيث مرت أيديهم على فن عظيم ، وكان من العسير على هذه الأيدي أن تمارس فنا غثا أو مشوها ، والتجديد الذي تركه سيف وانلي ينبغي النظر اليه والعناية به ، وكما هو الحال بين صعوبة العناية بأعمالنا الفنية المصرية القديمة لكثرتها ، فاننا أيضا مع توابع الفن المصري المعاصر ، لا نهتم بحفظ التراث أو تقديمه الى الجمهور لعمل حوار حول مستقبل الفن الحديث ، وحتى في نطاق المدن المصرية والقرى المصرية ، فان واحدا من فناني مصر الكبار الذين خلدت القرية في أعمالهم ، لم تشهد له القرية المصرية معرضا واحدا . . ولا شك أن الجمهور هو الذي سيحقق لنفسه الثقافة في القرية أو المدينة . . ولكن بأي وسيلة سيحققها . . . هذا هو السؤال . . وأمام كل فنان . . وفيما يرغب الفنان ويريد عشاق الفن . . نفتح بابا للصدفة وهو الواقع الحي للفن التشكيلي المصري ، فهناك عدد كبير من الفنانين الجادين الذين لم يعرفهم الجمهور بعد . . لأنهم محدودو

العلاقات مع باقي الأعلام ، ومن الضروري أن يكون لدينا شيء ما لانقاذ الفنان الحقيقي وتجربته من دهماء الأقدام الغبية . . واذا أراد الفنان أن يكرس جهده كله للقيام بواجب الدفاع عن فنه ، فقد لا يبقى من عمره كله بقية ، ولكن اذا شاركناه جميعا . . فإنه بالقطع لن يستحم وحده في مشاكل عصره وبيئته بروح ضعيفة . . اننا منشطرون . . الابداع في جانب . . . والنقد الفني في جانب ، وأزمة النقد والمتابعة على رأس كل الاحباطات التي تواجه كل المبدعين في مصر والعالم العربي . . وما فعله يبكى مع سيف وانلي ، وما قدمه (اسكاليت) مع محمود موسى ، لا يمكنه أن يتكرر بين فنان مصري كبير وفنان مصري طالع ، والعيب ليس داخلا في التكوين الأخلاقي ، وانما في انحطاط الظروف الاجتماعية ، وضآلة النشاط المخلص والمعطى من أجل الفن . . عندما سئل الفنان المصور العالمي (ديجا) عن النتائج التي وصل اليها بعد رسومه العظيمة . . أجاب ديجا قائلا : برغم الشهرة التي أعيشها ، فان الرسم ليس تشكيلا فحسب وانما الرسم فن وهو عبارة عن الطريقة المثلى لفهم العالم ، ومن الضروري أن تفتح اللوحة نفسها لكل متلق ليأخذ منها التعبير أو الانفعال (الذي يريده) . وكلام ديجا نابع من احساسه الصادق بكل ما يرسم ، فان موضوعات ديجا كانت محدودة جدا ، لكن لوحاته كانت بالمئات ، وارتباط ديجا بالواقعية كان طريقا حرا مطيوعا في أذهان الجماهير التي عشقت فنه .

وهو نفس الاحساس الذي قاله سيف وانلي وكتبه في صدر مذكراته الشخصية (ان حياتي كلها أوهام وأطياف تؤكد وجودها الألوان والأصباغ المتداخلة الأنغام والمقامات على قطع من القماش أو الورق ، يعيش فيها معي كل من يحب الحياة التي تسمو الى عالم الوجدان ، أعيش وحيدا مع معاناتي في مجال الخلق الفني . . ان طريق الفن وعر وشاق . . وياله من طريق . .) واذا كانت متاحف باريس وانجلترا وأمريكا وايطاليا ويوغسلافيا وأسبانيا والارجنتين والمانيا « غ » ولينينجراد وبولندا وتشيكوسلوفاكيا وبكين ومعظم الدول العربية ، تحتفظ ببضع لوحات من أعمال سيف وانلي ، فانه قد طلع وقدم جواز مروره والميلاد الحقيقي لتطور الفن التشكيلي المصرى المعاصر ، واستطاع باقتدار فني متكامل أن يحول الدفة لصالحه ، وأن يترك بصمة عريضة وغنية على الطريق . . وياله من طريق . . .

***

من الشرق والغرب

الثقافة والدين

عبدالعزيز كامل

في خريف ١٩٨٠ كنت في زيارة للهند ، ومن برنامجها حفل عشاء رسمي في القصر الجمهوري . وكان جلوسي الى جوار مسئول عسكري ، وعلى جدران القاعة نماذج من أسلحة متنوعة : سيوف ، وبنادق ، ودروع ، وخوذات ، ولوحات لرؤساء الجمهورية السابقين ، وعلى المائدة أمامنا زهر تنوعت أشكاله وألوانه .

وتنقل نظري بين عُدَّة الحرب وآلاتها ، والزهر الرقيق كأنه ابتسامة طفل .

كم محارب ارتدى هذه الخوذات ؟ وضرب بهذه السيوف ؟ ثم غسلتها الأيدي من دماء علقت بها ، وانتهى بها المطاف إلى هذا السكون ، على حائط القاعة ، التي نجلس فيها آمنين .

شيء من هذا كان في ذهني ، وأنا أفتح الحديث مع جاري بسؤال :

- ما العلاقة بين السيف والزهر ؟

فابتسم قائلاً :

- أكثر من علاقة : قل إنها الحرب والسلام .

ثم قال بعد صمت قصير :

- هذه الأسلحة جزء من تراثنا الهندي ، لها الآن مكانتها التاريخية والفنية . والزهر تحية . هو مع قِصَر عُمْره حاضرٌ متجدد .

قلت : - هل نقول إن شيئاً من الألفة حدث بين الزهر والسلاح ، عندما أصبح السلاح تاريخاً أو جزءاً من حضارة أمة ؟ فرق بين أن أرى سلاحاً موجهاً إليَّ ، أو سلاحاً أدرس ما فيه من صناعة وفن . إن الحرب وأحداثها إذا كانت تفصل بين الناس ، فإن الثقافة تجمع بينهم .

● تذكرة :

جاء تحديد اماكن آيات القرآن الكريم على النحو الآتي : اولا رقم السورة واسمها ثم رقم الآية ، واعتمد النص الانجليزي على ترجمة معاني القرآن الكريم التي قام بها العلامة عبد الله يوسف علي ، وفقا طبعات متعددة ، مع الاستئناس بترجمات اخرى ، من اهمها مرمادوك بكثول (M. PICKTHALL) . كما تحدد في السياق اماكن الاقتباس من العهدين القديم والجديد .

وانتقل الحديث إلى الدين في الهند ، وكنت أستفسر منه عن نقطة محددة :

في دراسة سابقة نشرتها هيئة اليونسكو عن الاسلام والتفرقة العنصرية (١٩٧٠) عرضت لموقف الإسلام منها ، ثم قمت بدراسة أخرى لاحقة مقارنة (قطر : نوفمبر ١٩٧٩)[1] ولاحظت في الهندوكية كيف أن الآلهة القديمة كان يغلب عليها بياض البشرة . حتى الجياد في عربة راما كانت بيضاء . ثم جاءت آلهة لاحقة مثل « كرشنا »[2] وكان الحوار عن لونه فقال :

ـ كالا : الأسمر

هكذا كان كرشنا ، كأنه تطوير واقتراب من العدالة في النظرة الهندوكية إلى قضية اللون دون أن تقتصر الآلهة عندهم جميعاً على لون خاص .

وقلت لجاري :

ـ إن الإسلام كدين لا يفرق بين الألوان . ويرى أن الناس جميعاً أخوة ، وتقرأ في القرآن الكريم :

« يا يها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله أتقاكم . إن الله عليم خبير » (٤٩ ـ الحجرات : ١٣)

وفي خطبة الوداع قال النبي محمد ﷺ :

« أيها الناس . إن ربكم واحد . وإن أباكم واحد . كلكم لآدم وآدم من تراب . ليس لعربي فضل على عجمي ، ولا لأبيض على أسود إلا بالتقوى » .

فهناك هدف كبير تسعى إليه الانسانية ، وتسير نحوه الأديان ، وهو كرامة الانسان ، والاخاء في شموله .

ولكن : كثيراً ما يحدث ، عندما يجلس أصحاب الأديان معاً ، أن يتحدثوا ويتحاوروا فيما يختلفون فيه ، فلماذا لا نتحدث فيما نتفق عليه ، ونبرز ما فيه من خير ، ونتخذ منه قاعدة انطلاق نحو علاقات أفضل ؟

ماذا لو تصورنا جمعاً من رجال الدين ، من أديان متعددة ، يتحدثون فيما يتفقون فيه ، وما تزداد حاجتنا إليه من الدين فكراً وتطبيقاً . وتعودنا أن نراهم معاً ، يلتقون حول ما يتفقون عليه .

كان هذا هو الأمر الذي تحدثت فيه مع جاري في نيودلهي . وكان محل اتفاق ، رجونا أن يتحقق في أكثر من مكان .

كيف ؟ هذا ما سنحاوله .

الحلقة الواحدة بين الثقافة والدين :

ولنبدأ من موقع أي صاحب دين .

كمسلم : أنا أؤمن بالله الواحد ، وبجميع الأنبياء والمرسلين الذين أرسلهم الله . بدءاً من آدم الأب الأول ، ونوح الأب الثاني ، إلى ابراهيم وموسى وعيسى ومحمد عليهم جميعاً من الله صلاة وسلام .

عقيدتي بالنسبة لي واجبة الاتباع ، وإيماني بها يلزمني بأداء شعائر خاصة من الصلاة والصوم والزكاة والحج ، وأساليب معينة في المعاملات .

هذه الحقائق بالنسبة لي دين ، ولي بها : علاقة مع الله ، ومع نفسي ، ومع الناس. وهكذا كل صاحب دين . الدين عنده إيمان والتزامات عملية .

ولكن حين يبدأ المؤمن في توسيع دائرة دراسته

(١) عبدالعزيز كامل : الاسلام والتفرقة العنصرية . اليونسكو . باريس (١٩٧٠) اصدرته بلغاتها الرسمية . وصدرت له طبعة اخرى عربية عن دار المعارف بالقاهرة في نفس العام ، ثم تتابعت طبعاته بعد ذلك . اما بحث الرسول والتفرقة العنصرية فقد كان اعداده للمؤتمر العالمي الثالث للسنة والسيرة النبوية في قطر (نوفمبر ١٩٧٩) بمناسبة بدء الاحتفالات بمقدم القرن الهجري الخامس عشر ، وقد نشره المؤلف في كتابه التالي :

مع الرسول والمجتمع . في استقبال القرن الهجري الخامس عشر : الفصل الثالث ص٦٣ ـ ١٠٩ ـ مؤسسة الصباح ـ الكويت ١٩٨٠

(٢) انظر مادة « كرشنا » في دائرة المعارف البريطانية .

لتشمل أقواماً غير قومه ، وديناً غير دينه ، فهو يضيف دائرة الثقافة إلى دائرة الدين .

فالحقيقة الواحدة دين عند انسان ، وثقافة عند انسان آخر .

وأنت حين تجلس إلى صاحب دين ، يحدثك عن أديان الآخرين ، بوعي وموضوعية في العرض ، دون تحيز أو تحامل ، تستطيع أن تقول وأنت مطمئن : إنه انسان مثقف .

هذا خيط أول في العلاقة بين الدين والثقافة . المعرفة الموضوعية أولاً . وفهم أديان الآخرين ، كما يؤمنون بها ، وكما جاءت في كتبهم . والمعرفة ـ هنا ـ لا تقتضي الاتباع . فالاتباع مرتبط بالإيمان . وهو مجال غير المعرفة المجردة ، التي توسع مجال الفكر ، وتؤدي إلى مزيد من الفهم . والفهم طريق إلى علاقات أفضل ، وإلى مزيد من الإخاء بين الناس .

الأصـــول الثلاثــة :

١ ـ الإيمان : ـ

كمثال : يذكر القرآن الكريم أن أصول الأديان ثلاثة :

١ ـ الإيمان بالله .

٢ ـ الإيمان بالجزاء .

٣ ـ العمل الصالح في هذه الدنيا .

« إن الذين آمنوا والذين هادوا والنصارى والصابئين ، من آمن بالله واليوم الآخر وعمل صالحاً ، فلهم أجرهم عند ربهم ولا خوف عليهم ولا هم يحزنون » (٢ ـ البقرة : ٦٢) .

فهناك دائرة واسعة هي الإيمان بالالوهية . وعقيدة الاسلام فيها أن الله واحد . وإننا جميعاً من خلقه . وحين ننظر الى هذه العقيدة من الناحية الرياضية ، نجد أن « الواحد » هو الرقم الذي يقف بنفسه : ما دونه كسور وما فوقه تعدد . ومن بساطة العقيدة ، يمكن أن تدركها مستويات متنوعة من الفكر .

وحين ننتقل إلى عقائد أخرى ، نستطيع أن نتلمس خط التوحيد فيها وراء التعدد الظاهري .

كمثال : في الديانات الهندية نستطيع دائماً الرجوع الى إله أكبر ، وإن كان يحمل أكثر من اسم[٣] .

وفي اليهودية يبدو التوحيد[٤] .

وفي المسيحية نقرأ « باسم الأب والابن والروح القدس اله واحد »[٥] .

وإذا كانت المسيحية ، قد اشتمل تراثها على تفسيرات فلسفية للأقانيم الثلاثة ، من حيث علاقتها بعضها ببعض ، فإنني أذكر هذا النص لأقف فيه عند كلمة واحدة هي « إله واحد » .

وأخذ من هذا كله « فكرة الايمان بالله » ـ بقوة متعالية ، فوق الانسان والوجود ، نحاول عن طريق الايمان بها بناء الضمير الانساني .

وله أهداف ثلاثة أساسية :

١ ـ أن يحدد المستوى الأخلاقي لما نقوم به من عمل .

٢ ـ أن يحول بيننا وبين الانحراف .

٣ ـ أن يدعونا إلى القيام بالعمل ويحفزنا على متابعة السير الدائب للرقي بالحياة . بعبارة أخرى :

دفع إلى أعلى ، وإلى الأمام ، وحائل دون

(٣) RADHAKRISHNAN : Indian Philosophy, London, 1958 -Vol. I p. 480, for the one supreme in different forms, and fulfilling different functions.

(٤) سفر الخروج ٣ : ٦ . . . « ثم قال انا اله ابيك اله ابراهيم واله اسحق واله يعقوب » وكان هذا في اول كلام الله موسى . ثم جاء القرآن مصدقاً لما بين يديه .

(٥) انظر العهد الجديد اعمال الرسل ٢ : ٢٢ وفيها يقول بطرس الرسول « يسوع الناصري رجل قد تبرهن لكم من قبل الله بقوات وعجائب وآيات صنعها الله بيده في وسطكم كما انتم تعلمون » .

الانحراف ، مع فتح باب بالتوبة الى الله إذا أخطأ الانسان .

٢ ـ يوم الجـــــزاء :

كذلك في فكرة الجزاء ، يحدث إذا التقى أهل الأديان أن يتناولوا الفروق بينهم فيها ، ما صورته ؟ هل هو حسي ؟ أم معنوي ؟ إن كان هذا لمجرد العلم فلا بأس . وإن كان هذا هو الأمر الوحيد الذي يشغلهم ، فقد أضعنا به وقتاً غالياً ، وعلاقات طيبة . أما إذا اتخذنا من الإيمان باليوم الآخر ، ما يهون علينا مصاعب الحياة ، ويدعو إلى مزيد من احتمال آلامها ، ومقابلة تحدياتها فإننا نكون بذلك قد استطعنا تنمية الحياة بالإيمان .

ويبدو أثر هذين المثالين (الإيمان بالله والجزاء) على التكوين الفكري والسلوكي للفرد والجماعة ، والتعامل بين الجماعات وإن اتفقت أو تعددت أديانها .

وإلى هذه الآثار اشار أكثر من كاتب كبير .

ففي محاورات ارنولد توينبي مع أكيدا دراسة لموضوع الايمان بالحياة الآخرة وأثره على بث الأمل في النفس وانخفاض معدلات الانتحار[٦] ، وضرب أمثلة من الديانات التي تؤمن بذلك ، كذلك نقرأ نفس التفسير عند كارل يونج[٧] . وهو كذلك فكر أصيل في الإسلام .

٣ ـ العمـــــل الصالـــح :

وهو الركن الثالث من الدين كما يصوره القرآن . والصورة العملية التي يبدو بها أثر الايمان بالله والجزاء . وهي صورة متطورة تستجيب لحاجات المجتمعات المعاصرة ، وتعين على بناء المستقبل .

ولنبدأ بأوسع الدوائر في عالمنا المعاصر . ولنسأل : ما أهم ما يميز النظرة العالمية الآن ؟ وبالتالي : ما يميز انعكاساتها على السلوك العملي ؟ .

بعد التطور الضخم في طرق الاتصال ، أصبح العالم الآن وحدة كبيرة . تغيرت النظرة إلى المسافات . وتغيرت معها النظرة إلى الحضارات والثقافات . وبعد أن كانت كتابة التاريخ مركزة حول قارة معينة ، أو أقليم من أقاليمها ، اقتربت كتابة التاريخ العالمي من التوازن الموضوعي . ومع الكشوف الحديثة في مجال الآثار ، برزت أهمية الحضارات الآسيوية والأفريقية . وأصبحت الحضارة الغربية ، في المنظور الممتد طولاً وعرضاً ، مرحلة من مراحل الحياة الانسانية ، أخذت من غيرها ، وتعطي غيرها ، في تدفق حضاري ، لا مجال فيه للاستعلاء الثقافي ، ولكن للتآخي الثقافي ، القائم على الاحترام المتبادل ، والشعور بالمسئولية الانسانية العالمية .

هذا الحوار بين الشمال والجنوب . هذا البحث عن صيغة انسانية جديدة . هذا السعي نحو تطوير الجنوب وتصنيعه . هذا الحديث عن المسئولية الانسانية التي يحملها كل قطر متقدم نحو قطر متخلف .

معرفة هذا كله تدخل في مجال العلم والثقافة ، كما أن الخطوات الايجابية التي تتخذ لتنفيذه ، تدخل في المجال الانساني والديني .

ولعل من هذا المنطق كان النداء الذي وجهته لجنة المستشار الألماني فيلي برانت في مقدمة تقريرها (١٩٧٩) :

(٦) Arnold Toynbee and Daisaku Ikeda: Choose life, a dialogue, pp. 150 — 157 (on Suicide) O.U.P. London, 1976.

(٧) Mc Giure, W. & Hull, R.E.C. (editors), C.G. Jung Speaking, Interviews and Encounters — pp. 45 & 144. Princeton, 1977.

أطلقت اللجنة على تقريرها « اسم برنامج من أجل البقاء » واختتمت مقدمته بالنداء الآتي :

إن العمل على تشكيل ما سوف يكون عليه المستقبل المشترك له من الأهمية ما يجعلنا لا نستطيع ترك أمره للحكومات والخبراء وحدهم . لذلك فإننا نوجه نداءنا إلى الشباب ، الى الحركات النسائية والحركات العمالية ، إلى قادة السياسة والفكر والدين ، إلى رجال العلم ورجال التعليم ، إلى الفنيين والمديرين ، وإلى أعضاء الجماعات الدينية ، ورجال الأعمال ، عسى أن يحاولوا جميعاً فهم مغزى هذا النداء ، وتدبير شئونهم في ضوء ذلك التحدي الجديد »[٨] .

فاذا اعتبرنا هذا التقرير صورة التحدي بين الحاضر والمستقبل ، والتعاون بين الدول المتقدمة والنامية ، وبين العاملين في حقول فكرية متنوعة - تضم فيما تضم - الدين والثقافة ، استطعنا أن نشير الى توثيق الصلة بين الدين والثقافة في الرقي بالمجتمعات الانسانية .

إزالـــــة السلبيـــــات :

ويبدأ هذا بالتعاون على إزالة السلبيات ، وفتح طرق أوسع أمام الانتاج . ولنأخذ أمثلة من الشرق والغرب .

١ - ففي زيارة لسنغافورة (سبتمبر ١٩٨٠) ، استرعى انتباهي كيف تتعايش الأديان هناك في سلام . لكل أصحاب دين مجلس أعلى ينظم أمرهم . التعاون بين أتباع الدين قائم . الصلات بينهم وبين الحكومة واضحة . الاحترام بين الأديان قائم . ترى المسجد غير بعيد عن الكنيسة أو المعبد الهندوكي أوالبوذي . حرصت الدولة في توزيع المساكن أن تزيد من الامتزاج بين المواطنين الذين يصل مجموعهم الكلي الى نحو ثلاثة ملايين .

وفي حوار مع المسئولين عن المسلمين هناك ، ومع المشرفين على مساجدهم ، أحسست هذا الهدوء والاستقرار النفسي الذي يعملون في ظله ، والذي عبر به أحدهم عن الأصول الذي يقوم عليها العمل عندهم ، فقال : الديمقراطية . التقنية . الكفاءة .

٢ - وبالانتقال الى الجارة الكبرى الهند ، نرى تاريخاً طويلاً من الصراع في شبه القارة ، حتى بين قرى صغيرة ، يرهقها انخفاض الدخل ، وتعصف بها المجاعات والفيضانات ، ثم ترفع السيوف ، وتحرق الدور وتسفك الدماء ، من أجل خلاف ديني جزئي ، لم تستطع القرون من الجوار ، ولا آلاف الضحايا من الجانبين أن تحسم أمره . والأيام تمر . والخلاف قائم . والدماء تسيل .

٣ - ادع هذه الصورة لا تنقل إلى أوروبا ، وما كان فيها من صراعات دموية عنيفة بين الدول على أساس المذهبية الدينية في داخل إطار المسيحية . وكم شهدت من الحروب والمذابح . ثم انتقل الى الصورة التي تحاول أوروبا الغربية بناءها الآن : السوق الأوروبية المشتركة . البرلمان الأوروبي ، . . ثم جهودها الواسعة وهي تحاول جاهدة أن تكون بمنأى عن أخطار الصراع النووي بين القوتين الأكبر ، ويكفي ما شهدت أرض أوروبا من معارك ودمار . إن القضايا الجديدة حيوية الطابع والأثر ، وتحتل الصدارة من تفكير الشيوخ والشباب .

وميادين الحرب القديمة أصبحت أرض حقول ومصانع وجامعات ومعاهد بحث علمي . وأعداء

(٨) الشمال ، الجنوب : برنامج من اجل البقاء .

وهو : تقرير اللجنة المستقلة المشكلة لبحث قضايا التنمية الدولية برئاسة ولي برانت . ص٢٩ من الترجمة العربية ـ منشورات الصندوق الكويتي للتنمية الاقتصادية العربية ، والصندوق العربي للانماء الاقتصادي والاجتماعي ـ الكويت ١٩٨١ . (وسنعود الى صفحات الترجمة العربية في الاقتباسات التالية) .

الأمس أصبحوا أصدقاء اليوم . والأيدي التي كانت توقع معاهدات النصر والهزيمة ، أصبحت توقع معاهدات التعاون في شتى صُوَره .

نعم : هناك خلافات لا سبيل إلى تجاهلها ، ولكن جانباً كبيراً منها يتم التفاهم حوله من خلال المؤسسات والحوار بين الآراء والأجيال . وإذا كانت بعض الصراعات ذات الجذور الدينية لا زالت قائمة في بعض أجزاء أوروبا ، إلا أن مساحتها مقارنةً بما شهدت القرون السابقة ، تؤكد تجاوز أوروبا هذه المرحلة الى أفق جديدٍ من التعاون .

ذكرت هذه الأمثلة الثلاثة من الشرق والغرب : منها مثالان متجاوران من الشرق الأقصى ، ومثال من الغرب ، مَرّ بأكثر من مرحلة من مراحل الصراع والتعاون ، لأبيّنّ أننا بالجهد الواعي ، وعن طريق توسيع المجال الثقافي ، وتقدير ما عند الآخرين ، نستطيع أن نتجنب سلبياتٍ ترتبط في بعض العصور والأقطار بالدين . ونستطيع أن نتجاوزها إلى مستوى أفضل من الايجابيات والتعاون .

وإذا كانت هذه السلبيات قد انعكست على العلاقات الداخلية بين أهل الدين الواحد ، بناءً على تعدد مذاهبهم ، وانعكست على أهل الأديان المتجاورة ، فإن الرغبة عند البعضِ في استمرار الصراع دَعَت الى أنواعٍ من العَرْضِ المُشوّه وغير المناسب للدين ، على المستويين الداخلي والخارجي معاً . وقد يتولى هذا العرض بعض أبناء الدين . وقد يصوره بعض الكتاب من غير المؤمنين به .

كمثال : في أكثر من مرجع كنت أقرأ ما يكتب الآخرون عن انتشار الاسلام بالسيف . وتنتقل هذه الآراء من كتاب إلى كتاب ، دون أن يحاول كاتب أن يدرس الأمر دراسة رقمية . ففي قاعدة الاسلام في المدينة ، وفي السنوات العشر التي استقرت فيها هذه القاعدة في حياة الرسول ﷺ كان عدد الغزوات ، وهي العمليات العسكرية التي قادها ثمان وعشرين ، وكان عدد السرايا وهي العمليات التي قادها أصحابه خمساً وأربعون . ولكن إذا جمعنا كل من قتل من الصحابة فيها كانوا ٢٥٩ ، وكان القتلى من غيرهم ٧٥٩ . أي ان مجموع القتلى من الطرفين ١٠١٨[٩] .

هذه لغة الأرقام في تكوين دولة المدينة ، يضاف إلى هذا ما كانت تتعرض له المدينة من أخطار خارجية أو داخلية .

نضيف إلى هذا ما ذكره القرآن من تقدير كبيرٍ لجميع الأنبياء السابقين ، وما جاء لهم من تقدير في أحاديث النبي ﷺ ، والمسلمون يطلقون أسماء جميع الأنبياء على أبنائهم دون تفرقة بينهم .

والقرآن يقص على النبي ﷺ أخبار الأنبياء فيقول : « وكُلّاً نقص عليك من أنباء الرسل ما نثبت به فؤادك . وجاءك في هذه الحق وموعظة وذكرى للمؤمنين » (هود : ١٢٠) .

حينما نؤكد هذه الجوانب - جوانب التقارب والمودة - نغرس في نفوس الأجيال الجديدة حباً وخيراً . أمّا غير هذا فيُورث الضغائن والأحقاد .

---

(٩) انظر : الترجمة الانجليزية لصحيح الامام مسلم النيسابوري التي قام بها عبدالحميد صديقي . وجعل لكل كتاب من الصحيح مقدمة تعرض موضوعاته وتحللها وتناقشها على أساس مقارن : ٣ : ٩٤١ط . الشرف - لاهور - باكستان ١٩٧٦ .

Sahih Muslim: by Imam Muslim
Rendered into English by:Abdul Hamid Siddiqi, Vol III p. 941.
Ashraf, Lahore (Pakistan), 1976

انسانية واحدة :

ان على المؤمنين بالدين ، والعاملين في ميادينه ، مع تعدد الأديان ، مسئولية نحو الانسانية ككل ، بالاضافة إلى مسئوليتهم نحو معتنقي أديانهم :

ذلك بأن يقوموا بجهد له ثلاثة أبعاد أساسية :

١ ـ تأكيد الأخلاق الايجابية التي تلتقي عندها الأديان من الصدق والاستقامة .

٢ ـ إبراز السماحة التي ينبغي أن يتحلى بها المؤمن نحو الآخرين .

٣ ـ إبراز المضمون الاجتماعي والاقتصادي للدين . وتأكيد قيم العمل والانتاج فيه والتعاون على تنفيذ هذا المضمون .

وهذه الأبعاد الثلاثة متكاملة ، ومتفاعلة ، ولننظر اليها في قطرين : أحدهما من العالم الثالث والآخر من العالم المتقدم . أو قل : أحدهما من الجنوب والآخر من الشمال .

فحيث يزداد الفقر في الجنوب ، ويشتد ضغط الحياة يجد كثيرون في الدين تأكيداً لشخصيتهم واستمرارهم . ومع قلة موارد الحياة بين أيديهم يتحول الأمر الى مسارعة ايذاء من يتصورون أنه يؤذي شعورهم الديني . فإذا الصراعات الدامية تقوم بينهم ، دون ارتباط متوازن بين الأسباب والنتائج .

ولكن إذا استطعنا توسيع هذه الاهتمامات . ولا يمكن أن يتوفر هذا الا بمعرفة ما عند الآخرين ، وزرع الآمال في مستقبل أفضل ، والعون على ذلك ، استطاعت هذه الاهتمامات الجديدة أن تستحوذ على جانب كبير من جهودهم ، وأن تفتح آفاق التعاون الداخلي فيما بينهم أولاً ، ومع جيرانهم ثانياً ، ومع العالم الكبير بعد ذلك .

وللأسف : يرتبط الدين في بعض الأقطار والعصور بالسلبية ، والاعتماد على كسب الآخرين[١٠] . وترجع أكثرُ من حركة إصلاحية في الدين ، الى رفض الشعوب استغلال رجاله أو غيرهم ، لإرزاق الكادحين[١١] .

وأحياناً يرتبط الفكر الديني بأسلوب من الزهد في الحياة . وهذا الزهد يرتبط بدوره باستنزاف جهد الآخرين . فلاذا العامل أو الزارع يرى نفسه دون الزاهد ، مع أن الزاهد لا يعيش إلا بجهدهما .

وما دام هؤلاء جميعاً يعيشون في آفاق ضيقة . ودورة حياتهم قريبة من دورة نبات الأرض ، تنمو بذوره الى جوار جذوره . فستظل الآفاق الفكرية محدودة في أمر الدين والدنيا . وهنا يبدو دور الثقافة الانسانية ومكانتها في هذه الأقطار .

ويقابل هذا أمر آخر في الأقطار المتقدمة :

فقد تشغلهم مستويات الحياة المتقدمة والناجحة التي يعيشون فيها ، عن متابعة الحياة في أقطار الجنوب . أو يتابعونها كنوع من المعرفة ، دون أن يترتب على هذا مسئولية أدبية . أو يحاولون القاء المسئولية كلها على أهل هذه الأقطار دون عون ـ إلا في حدود ضيقة ـ .

وهذه النظرات المتباينة تبدو في تصريحات المسئولين في الأقطار المتقدمة ، وتتراوح بين تحميل أهل الجنوب كل المسئولية ، والإحساس المتفاوت بمسئولية الدول المتقدمة عن العون[١٢] .

(١٠) هناك نماذج على هذا من بعض اتجاهات البوذية في الشرق الاقصى .

(١١) كنموذج : موقف السنوسية من الاستعمار الايطالي في ليبيا ، وموقف البروتستانتية من الكاثوليكية في صكوك الغفران .

(١٢) تصور تعليقات الزعماء بعد مؤتمر كانكون (المكسيك ـ ٢١ ـ ٢٢ اكتوبر ١٩٨١) هذه الاتجاهات . وان نجح هذا المؤتمر لأول مرة في ان يجمع زعماء الشمال والجنوب في حوار علمي حول مائدة واحدة ، وهذا وحده كسب كبير ، كما يقول ويلي براندت في تعليقه على المؤتمر .

وهكذا يعيش عالمنا كجسم نصفه سليم ونصفه سقيم .

عودة الى تقرير فلي برانت :

واقتبس من التقرير الفقرة الآتية :

كثيراً ما يقال لنا إن المناخ السياسي في كثير من الدول في الوقت الحاضر ، وفي ظل العديد من المشكلات الداخلية الحادة ، لا يعتبر مناخاً مشجعاً على زيادة حجم المعونات الخارجية ، وأن هذا المناخ لا بد من تغييره . ولا بد من أن يفهم مواطنو الدول الغنية أن مشكلات العالم ككل لا بد أيضاً أن تعالج ، وأن اتباع سياسة فعالة في ميدان المعونات الخارجية لن يشكل عبئاً في نهاية الأمر ، بل استثماراً من أجل إقامة اقتصاد عالمي صحي وعالم أكثر أمناً . إن قضايا التنمية الدولية يجب ألا تحظى ، من المستويات الدولية العليا، بذلك القدر من الاهتمام الذي يستوجبه مدى الحاحها » (ص ١٩٢) .

ويقترح التقرير النظر الى مناطق بأعيانها :

« ان أحزمة الفقر المنتشرة في آسيا وأفريقيا تفرض الحاجة إلى مشروعات طويلة الأجل في الكثير من المجالات كنظام استخدام المياه ، والطاقة المائية ، والنقل ، والتعدين ، والغابات ، ومنع تآكل التربة ، والزحف الصحراوي ، والتغلب على الأمراض . إن هذه المجالات وحدها تتطلب تمويلاً إضافياً لا يقل حجمه عن ٤ مليارات دولار سنوياً لفترة لا تقل عن عشرين عاماً » (ص ١٩٤) .

ولتنظيم هذا كله اقترح التقرير إنشاء مؤسسة جديدة اسمها « الصندوق الدولي للانماء » (ص ٢١٦) .

خطـــوات تطبيقيـــة :

واتصور جهداً دينياً وثقافياً متعاوناً من أجل غد أفضل يمكن أن يمر في المراحل الآتية :

أولاً : لقاء بين مختصين في الدراسات الدينية المقارنة وفروع الثقافة الأساسية ، لتحديد العناصر الأساسية في الفكر الديني والثقافة التي نود أن نعمقها على الصعيد العالمي . ومن الطبيعي أن تبدأ هذه العناصر من جذورها المحلية ، حتى لا يشعر المواطن بالغربة بينه وبينها .

١ - وأبرز هذه العناصر : الايمان بالألوهية بين المؤمنين بها ، دون دخول في تفاصيل الخلافات بين الأديان .

٢ - الإخاء الانساني الذي يرتفع فوق فروق اللون والأوضاع الاجتماعية والاقتصادية .

٣ - قيمة العمل والانتاج في بناء الحياة .

٤ - المنهجية العلمية في التفكير والتنفيذ .

٥ - مكانة العدل ومستوياته .

٦ - المسئولية الانسانية الشاملة .

٧ - مكانة المعرفة على الصعيد العالمي .

٨ - دلالة الفنون على القيم الباقية في الحياة الانسانية .

وهذه مجرد نماذج ليست على سبيل الحصر ، كما أن التركيز على أهمية بعضها يتغير من قطر الى قطر .

ثانياً : تأتي بعد هذا مرحلة تتعلق بعرض النصوص من الأديان ، بما يؤكد هذه القيم ، في كل من المجالين : الديني والثقافي ، وكيف يتعاونان في خدمة التنمية والحياة .

ثالثاً : أن يتواكب هذا مع الجهود العلمية والاقتصادية والسياسية التي تبذل من أجل إقامة هذا النظام العالمي الجديد . ومن المنطقي أن يكون عرض

هذه الدراسات على مستويات تتناسب مع الجماعات والشعوب التي يتجه إليها القول .

نماذج من الاسلام :

وكمسلم يمكن أن أذكر نصوصاً مما يَدْخُل في هذا المجال من أصول الدين أو من الفن الاسلامي :

١ - في الايمان بالله ووحدة الحياة الانسانية :

- « يا أيها الناس اتقوا ربكم الذي خلقكم من نفس واحدة وخلق منها زوجها وبث منهما رجالاً كثيراً ونساءً . واتقوا الله الذي تساءلون به والأرحام . إن الله كان عليكم رقيبا » (٤ - النساء : ١) .

٢ - قيمة العمل :

- « وقل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون ، وستردون إلى عالم الغيب والشهادة فينبئكم بما كنتم تعملون » (٩ - التوبة : ١٠٥) .

٣ - المنهجية العلمية :

- « ولا تقف ما ليس لك به علم . ان السمع والبصر والفؤاد كل أولئك كان عنه مسئولا » (١٧ - الإسراء : ٣٦) .

٤ - المسئولية الفردية :

- « من اهتدى فإنما يهتدي لنفسه . ومن ضل فإنما يضل عليها ولا تزر وازرة وزر أخرى . وما كنا معذبين حتى نبعث رسولا » (١٧ - الاسراء : ١٥) .

٥ - التعاون :

- « وتعاونوا على البر والتقوى ولا تعاونوا على الإثم والعدوان » (٥ - المائدة : ٢) .

٦ - التعاون وإن اختلف الدين :

- « لا ينهاكم الله عن الذين لم يقاتلوكم في الدين ، ولم يخرجوكم من دياركم ، أن تبروهم وتقسطوا اليهم . إن الله يحب المقسطين » (٦٠ الممتحنة : ٨) .

٧ - العدل :

- « إن الله يأمركم أن تؤدوا الأمانات الى أهلها وإذا حكمتم بين الناس أن تحكموا بالعدل » (٤ - النساء : ٥٨) .

٨ - العدل مع الخصوم :

- « يا أيها الذين آمنوا كونوا قوامين لله شهداء بالقسط . ولا يجرمنكم شنآن قوم على ألا تعدلوا ، اعدلوا هو أقرب للتقوى . واتقوا الله ، ان الله خبير بما تعملون » (٥ - المائدة : ٨) .

٩ - حسن المعاملة :

- « وعباد الرحمن الذين يمشون على الأرض هونا . وإذا خاطبهم الجاهلون قالوا سلاما » (٢٥ - الفرقان : ٦٣) .

ومع المسيح عليه السلام :

ومن القرآن ننتقل الى المسيح ونقف عند مختارات من الموعظة على الجبل :

« طوبى للودعاء لأنهم يرثون الأرض . طوبى للرحماء لأنهم يرحمون . لا تظنوا أني جئت لأنقض الناموس أو الأنبياء . ما جئت لأنقض بل لأكمل . سمعتم انه قيل تحب قريبك وتبغض عدوك وأما أنا فأقول لكم أحبوا أعداءكم . باركوا لاعنيكم . أحسنوا إلى مُبْغضيكم . وصَلّوا لأجل الذين يسيئون اليكم ويطردونكم . . (انجيل متى ٥ : ٥ - ٤٥) .

ونستطيع أن نتابع هذه الوصية بما فيها من روائع أخلاقية في طهارة القول والسلوك ، وإعطاء الأمثلة التي تؤكد هذه المثل . ثم أقف عند نهايتها وأربطها بآية من القرآن الكريم :

- فكل من يسمع أقوالي هذه ويعمل بها أشبهه برجل عاقل بنى بيته على الصخر ، فنزل المطر وجاءت الأنهار وهبت الرياح ووقعت على البيت فلم يسقط ، لأنه كان مؤسساً على الصخر .

وكل من يسمع أقوالي هذه ولا يعمل بها يشبه برجل جاهل بنى بيته على الرمل ، فنزل المطر وجاءت الأنهار وهبت الرياح وصدمت ذلك البيت فسقط . وكان سقوطاً عظيماً . (انجيل متى ٥ : ٣٤ - ٣٧) .

ونقرأ في القرآن الكريم :

- « أفمن أسس بنيانه على تقوى من الله ورضوان خير أم من أسس بنيانه على شفا جرف هار فانهار به في نار جهنم والله لا يهدي القوم الظالمين » (٩ - التوبة : ١٠٩) .

فالحديث في المثلين عن البنيان ، وأساسه السليم ، وقدرة هذا الأساس على مقاومة العواصف . فاختيار الأساس السليم عمل صالح . وبناء البيت على هذا الأساس عمل صالح . والبناء تعمير وتنمية واستمرار .

ومع البوذيـــــة :

وإذا ذهبنا الى الشرق الأقصى وجدنا عمقاً وتنوعاً دينياً ، لا نقف معه - في عرضنا هذا - موقف المتعة العقلية المجردة ، ولكن - كما بدأنا - نربط بين الدين والثقافة من ناحية والتنمية من ناحية أخرى .

ولنستعرض في إيجاز الطريق الثماني في البوذية وتدرج معالمه في ثلاث مجموعات :

المجموعة الأولى : الإيمان الصحيح والعزم الصحيح :

أو نقول : النظر الصحيح ليكون الصدق دليل الانسان ، والعزم على أن يكون دائم الهدوء دون إيذاء الغير .

المجموعة الثانية : من ثلاثة عناصر : القول الصحيح والعمل الصحيح والسلوك الصحيح .

والمجموعة الثالثة : من ثلاثة عناصر : الجهد الصحيح والوعي الصحيح والتأمل الصحيح . وهذه ذروة البوذية وتؤدي إلى طريق السلام التام .

وإذا انتقلنا إلى الوصايا العشر : الخمسة الأولى منها عامة والثانية خاصة برجال الدين : ونقف عند العامة : لا تزهق روحاً ، ولا تأخذ ما لا تستحق ، لا تزن ، لا تكذب أو تغش أحداً . لا تتناول مسكراً .

أما الخمسة الثانية فتتعلق بالتخفف من الطعام والجد في الحياة والتقشف في اللباس والنوم ورفض قبول الذهب والفضة[١٣] .

---

(١٣) في البوذية انظر :

Ninian Smart: Background to the Long Search, pp. 59 — 60, B.B.C. LONDON.

وللدراسة مفصلة :

رانا كرشنان (١٩٨٨) المرجع السابق . وفيه يخصص الفصل السابع «المثالية الأخلاقية في البوذية» : ٣٤١ - ٤٧٦ ، ويدرس فيه الأخلاق والطريق الثماني في البحث الرابع عشر ٤١٧ - ٤٤٠ .

مقارنــــــة :

فالطريق الثماني المراحل والوصايا العشر في مجموعها لا تخرج عن الوصايا العشر كما جاءت في العهد القديم ، ولا عن روح الموعظة على الجبل ولا عن وصايا القرآن الكريم .

قد نجد تبايناً في تفاصيل بعض الوصايا ، أو في أقوال لاحقة لرجال هذه الأديان ، ولكن الحديث هنا عن تأكيد نقاط الالتقاء تمهيداً لتوسيع المعابر بين أهل الأديان .

دائرة اوسع من الثقافـــــة :

وإذا كنا اعتبرنا حقيقة واحدة ديناً بالنسبة إلى إنسان يعتبرها جزءاً من عقيدته ، ويلتزم باتباع أوامرها ، واجتناب نواهيها ، واعتبرناها ثقافة بالنسبة إلى انسان غير متبع لهذا الدين ، ولكن يوسع بها دائرة معرفته وثقافته ، فإننا نستطيع أن نوسع دوائر التعاون بين الدين والثقافة من أجل التنمية والتقدم ، عن طريق دراسة أوسع لمجالات الثقافة من حيث دلالتها على العقيدة ، وعونها على إبراز معالمها .

كمثال من العمارة الاسلامية ، ومن المساجد بشيء من التحديد :

نجد عنصر « النور » أساسياً فيها ، المسجد في الإسلام يسبح في النور نهاراً ، وتضيئه المصابيح المعلقة كالنجوم ليلاً .

وفي الاسلام عناية كبيرة بعنصر النور .

١ ـ نقرأ في القرآن الكريم وصفاً لله تعالى :
« الله نور السماوات والأرض » (٢٤ ـ سورة النور : ٣٥) .

٢ ـ ويصف القرآن بأنه نور :
« وكذلك أوحينا اليك روحاً من أمرنا ما كنت تدري ما الكتاب ولا الايمان ، ولكن جعلناه نوراً نهدي به من نشاء من عبادنا » (٤٢ ـ الشورى : ٥٢) .

٣ ـ ويصف الرسول بأنه نور :
« يا يها النبي إنا أرسلناك شاهداً ومبشراً ونذيراً ، وداعياً إلى الله بإذنه ، وسراجاً منيرا » (٣٣ ـ الأحزاب : ٤٥ ـ ٤٦) .

٤ ـ ويجعل عنصر النور مصاحبا للمؤمن حتى في يوم الجزاء :
« يوم ترى المؤمنين والمؤمنات يسعى نورهم بين أيديهم وبأيمانهم » (٥٧ ـ الحديد : ١٢) .

٥ ـ وانعكس هذا على عمارة المساجد ، فأصبح النور عنصراً أساسياً فيها . وإذا كان القرآن نوراً ـ كما وصفه الله ـ فقد كتب المسلمون آياته على جدران المساجد ، فاذا المسجد يجمع بين نور مقروء ونور منظور .

وإذا نظرت إلى فن « الارابيسك » رأيت فيه جمالاً ، ونظاماً هندسياً دقيقاً ، وتماسكاً بين الأشكال الهندسية ، وأنت في المجتمع تؤكد هذه العناصر الأساسية الثلاثة : الجمال . التماسك . والنظام .

وكذلك ترى التناسب بين الجزء والكل . فكل وحدة صغيرة لها ذاتيتها . وفي تماسك الوحدات ذاتية أكبر . وبهذا يحدث التوازن بين الصغير والكبير . بين الفرد والمجتمع . وأنت تقرأ في القرآن هذا : عناية بالفرد وعناية بالجماعة .

ويمكن أن نتتبع العناصر الفنية في العمارة الإسلامية ، لنربطها بالعقيدة ، وبالمعاني الايجابية التي حاول الفنان أن يبرزها ، حتى أصبح المسجد كوناً صغيراً : قبته سماء . والمصابيح نجوم . والأرض منبسطة . السجاد فيها كأنه حديقة .

وكما تؤكد العقيدة الاسلامية بالكلمة والسلوك الرباط بين الأرض والسماء ، ترمز المآذن العالية لهذا الرباط ، يرتفع من فوقها صوت المؤذن ، كما ترتفع الأيدي بالدعاء . ويمكن ـ وما ذكرته مجرد نموذج ـ أن نتتبع المجالات الثقافية الأخرى من حيث دلالتها على العناصر الأصيلة في الفكر الديني[14] .

مع الذين لا يؤمنون :

ومن هذه الدائرة التي كنا فيها ، أود أن أوسع الدائرة إلى الذين يعيشون بغير دين ، أو غاشر الدين في نفوسهم كامناً ، ليس له بروز في حياتهم .

فالدين اذا كان ينبع من مصدر الهي أو غير إلهي فإنه يدعو إلى سلوك في الحياة معين .

وأي دين في مرحلة انبعاثه كان خطوة إلى الأمام تخلصت من بعض الرواسب ، واحتفظت بما ترى أنه ينفع الناس .

والمحافظة على هذه الروح الداعية الى الأفضل دائماً ، هي المحافظة على روح الدين . فلا يكون قيداً على الحاضر ولا على الفكر ، وإنما يحمل من خير الماضي ما يعين على الحياة في الحاضر . ومن ثمارها معاً ما يستطيع أن يبني به المستقبل .

ولا خلاف بين الذين يؤمنون والذين لا يؤمنون في أن يكون الغد أفضل انتاجاً وأخصب أرضاً .

وعند هذه النقطة يمكن أن يكون اللقاء : اللقاء حول الهدف إذا كان يعز اللقاء عند المنبع . التعاون على ما يزدهر به وجه الحياة ، دون حوار عقيم حول مدى قابلية أو دعوة الدين إلى التقدم بالحياة .

ولقد قيل الكثير عن الجمود الديني ، وتصوير العهد الذهبي لكل دين . وهو أمر جدلي لا أود أن أقف كثيراً عنده . فهناك فرق كبير بين احترام عهود شهدت

التراث ، وتقدير رجالها ومبادئها ، وأن نجعل من هذا التقدير مشاعل ينير بها طريق المستقبل ، وبين أن يتخذ منها البعض سدوداً على الطريق ، وحوائل دون الفكر .

فلتتخذ من الأهداف نقاط التقاء . ينطلق اليها المؤمنون باسم الدين إتباعاً ، وباسم الثقافة معرفةً ووعياً ، وباسم التقدم هدفاً . وإذا كانت مبادىء الطرق تتعدد من زوايا الانطلاق ، وتتباعد في العمق التاريخي ، فإن الأهداف تجمع ، والسماحة بين العاملين تحول دون صراعات لا داعي لها .

المؤمن يرى أن الدين عقل ظاهر ، وقد يرى غيره في العقل أو الضمير ديناً وشريعة باطنة[15] .

---

(14) TITUS BURCKHARDT : Art of Islam, Language and Meaning.

وفي الكتاب بحوث لتفسير الفن الاسلامي وتحليل عناصره ورموزه .

(15) زكي نجيب محمود : ثقافتنا في مواجهة العصر ص٩٧ ـ ١٠٠ ، وذلك في بحث موضوعه « لمسات من روح العصر » ط . دار الشروق ، القاهرة ١٩٧٦م .

حسناً . أمامنا مشكلات التقدم والتنمية . ووسيلتنا الإيمان بالإخاء الانساني العالمي والتعاون ـ ما وسعنا التعاون ـ بين الشمال والجنوب ، بين الدول المتقدمة والنامية ، بين أهل الأديان ، وليكن لنا من الدين والثقافة عون على ذلك .

خاتمـــــــة :

وأود أن أقرر في ختام هذا الحديث أن مجاله لم يكن نقداً لمحتويات أي دين من الداخل ، ولا مقارنة بين الأديان ، ولا حديثاً نظرياً بعيداً عن أرض الواقع ومشكلاته .

لقد بدأت بالدين في شموله وأعطيت أمثلة ، بعضها مفصل عن الاسلام ، وهو الدين الذي أؤمن به ، وبعضها عن أديان أعايشها ، أو درستها ، أو حاورت أهلها . وحاولت أن أركز على النواحي الايجابية والمشتركة بين أهل الأديان الوثيقة الارتباط بقضايا التنمية والتقدم .

ودرست العلاقة بين الدين والثقافة . ومتى تكون الحقيقة الواحدة ديناً ، ومتى تكون ثقافة . ثم حاولت أن أقيم معابر بين الفكر الديني ـ مع تعدده ـ وبين الثقافة ـ مع تنوع مجالاتها ـ ، مع التركيز على الجوانب التطبيقية في كل منها ، بما يؤدي إلى تكوين أفضل لعقلية الفرد ، وتعاون أفضل بين أهل الأديان ، ووسّعتُ الدائرة بعد هذا لتضم ـ عن طريق الأهداف المشتركة ـ أرضاً يلتقي فيها الذين يؤمنون والذين لا يؤمنون . أرضاً هي العمل للتنمية المتوازنة والتقدم الانساني .

وقدمت اقتراحات كنقاط بدء في هذه المجالات .

وإذا كانت هناك دراسات ومؤلفات في الديانات المقارنة وفي العلاقة بين آفاق الدين والثقافة والعلم ، فإن هذا العرض الموجز كان يستهدف البحث عن الأراضي المشتركة ، وبعض أساليب التعاون فيها بين الثقافة والدين من أجل غد أفضل .

●●●

حوار واضافات :

وأعقب المحاضرة فتح باب الاسئلة والتعقيب ، وكان اهم ما تناوله الحوار ما يأتي :

(١) وضع الدين في الشرق الاوسط وكثرة المذاهب فيه والصراع حوله ، مع ان هذه المنطقة مهد الاديان السماوية الثلاثة الرئيسية .

(٢) اسلوب انتشار الدين بين الاقناع والاكراه مع ضرب امثلة على ذلك .

وبعد ان اعلن الامين العام المساعد انتهاء اللقاء ، دار حوار مع بعض المختصين تناول موضوعات لم يتسع لها الوقت ، واود هنا ان اتناول موضوعات الحوار والاضافات بشيء من التوضيح :

حوار عن تعدد الاديان في الشرق الاوسط

١ ـ لا يكفي شرح احادي البعد ، لتفسير هذه الظاهرة في اعماقها التاريخية وتطوراتها ، وكثرة العوامل المتفاعلة فيها داخليا وخارجيا .

٢ ـ ففي العصور القديمة كانت لكل من بيئاتها الجغرافية المتمايزة خصائصها الحضارية التي تفسر تعدد الديانات

فيها ، وتنوعت هذه البيئات ما بين السهول الفيضية كوادي النيل الادنى ، وارض دجلة والفرات ، والبيئات الجبلية المنعزلة في شمال العراق والشام والمغرب ، والجبهات البحرية المفتوحة على الاتصالات الخارجية في السهول المطلة على البحر المتوسط ، والبوادي المنتشرة وراء هذا الاطار في قلب الجزيرة العربية واطراف الشام والعراق والاجزاء الجنوبية من المغرب .

٣ - وبعد ان جاءت اليهودية تعددت فيها المذاهب والمدارس الفكرية : وظهر الصدوقيون الممثلون للقطاع الحاكم والمنفتح على العالم الخارجي والذي مال الى التوسع في تفسير النصوص ، والفريسيون المتمسكون بالنصوص ومنهم رجال الدين وكانوا من جمهور الناس ، وانكروا على الصدوقيين ما اعتبروه تهاونا في الدين . وهنا نجد شيئا من الارتباط بين الاوضاع الاجتماعية والاقتصادية والاتجاهات الفكرية في المجتمع اليهودي . واعتنق الفريسيون عقيدة الايمان بالمسيح المنتظر والبعث بعد الموت . وقام بين الفريقين صراع دموي حسمه دخول الرومان . وفي ظل الرومان ظهرت اقسام جديدة ، كان اهم اسباب قيامها اما التعاون مع الرومان او حربهم . ويعتزل « الاسينيون » قومهم وما في المجتمع من فساد ، ويلجأون الى الاماكن النائية والكهوف بعيدين عن العنف متطهرين بالعبادة منتظرين المسيح الموعود . وتدلنا لفائف البحر الميت على انسحابهم الى قمة تل جنوب اريحا تحت الجروف التي تحدد الشواطيء الغربية للبحر الميت .

وتتجمع اراء واحكام ومفاهيم اليهود في التلمود الذي يشغل المكان الثاني عندهم بعد التوراة . ويظهر « القراءون » الذين لم يعترفوا بالتقاليد الشفهية ، ويخالفون غيرهم من اليهود ، ويتمسكون بالنصوص ، ويصيب الفكر تحجر ، وتبرز جهود « الربانيين » الذين دفعوا الحركة الثقافية الدينية .

وتسير الحياة بالاقليم ، وتتدافع فيه التيارات الداخلية والخارجية تاركة طابعها على التكوين الديني ، الذي حاولنا هنا - في قطاع مكاني وزمني - ان نوضح ملامح من طبيعته الجغرافية وعلاقاته المكانية وتيارات الفكر فيه ، واثر هذا على تعدد الاراء والمذاهب وتفاعلها فيه سلما وحربا . بعبارة اخرى : حاولنا ان نبرز جانبا من الخصوصية الحضارية لجزء من الاقليم في اطار زمني .

٤ - ومع مجيء المسيحية ، يتمسك جانب من اليهود بما كانوا فيه من امر دينهم على تعدد في مذاهبهم ، ويظل جانب من الرومان على وثنيتهم ، ويعتنق جانب الدين الجديد . وتشهد المسيحية الصراع الفكري حول طبيعة المسيح ، فتنقسم الكنيسة ، وتتعدد المدارس ، ما بين مؤمن بالطبيعة الواحدة ، وبالطبيعتين ، ومن يؤمن بالاريوسية ، التي تنادي ببنوة المسيح دون الوهيته . كما تتعدد المذاهب من حيث طبيعة صلاتها ببيزنطة روما . ثم يحدث الصراع الديني بين جنوب اوروبا ووسطها وشمالها ، فتظهر البروتستانية . وتحاول هذه المذاهب جميعا ان تؤكد وجودها في مهد المسيح - حربا وتبشيرا - فاذا كنائس واتباع ومدارس ومؤسسات كاثوليكية وبروتستانتية وارثوذكسية . ولكل منها وجودها وجهودها واتصالاتها الداخلية والخارجية .

٥ - ويأتي الاسلام مصدقا لما بين يديه من التوراة والانجيل ، يقول الله تعالى « لا اكراه في الدين » (البقرة : ٢٥٦) ويقول مخاطبا رسوله « فذكر انما انت مذكر . لست عليهم بمصيطر » (الغاشية :

(٢١ -٢٢) ، مهد الاسلام موطن « محايد » غير خاضع لسيطرة الفرس او الروم . وينتشر الاسلام في قلب الجزيرة العربية الى ما حولها . وتخمد النار في معابد المجوس في فارس . ويتعايش الاسلام مع اهل الكتاب من اليهود والنصارى . ولهم في القرآن والسنة النبوية والشريعة الاسلامية احكامهم . ويأتي التاريخ الاسلامي تطبيقا لذلك ، يلتزم به الحكام احيانا ، ولا يلتزمون احيانا اخرى . والاساس في الاسلام هو مبادئه ، وهي التي توزن بها تصرفات الافراد حيثما كانت مواقعهم .

فالمنطقة لها تاريخها الديني الطويل الذي تعايشت وتصارعت فيه الاديان والاراء والافكار ، وتعددت الملل والمذاهب . وتنوعت عوامل التأثير داخليا وخارجيا . ويزداد تعقد العلاقات حيث يكون المكان او المدينة مقدسا عن اكثر من دين (كبيت المقدس) ، وينتشر الوجود المذهبي حيث تتوفر له ظروف الحماية المكانية او السلطة التي ترعاه . والنماذج على ذلك كثيرة في ديار الشام بمفهومها الواسع ، حيث الجبال مواطن ومراكز استقرار للمذاهب من مسيحية واسلامية . ومن هذه الجبال يمتد تأثيرها الثقافي والسياسي الى العواصم الحاكمة . (لبنان كمثال : المارون ، الشيعة ، السنة ، الدروز ، الروم الارثوذكس ، الكاثوليك ، السريان ، الأرمن . .) .

عن انتشار الاسلام :

هنا يمكن ان نبدأ بالمقارنة بين طبيعة انتشاره في نصف الجزيرة العربية الشمالي والجنوبي :

فمعظم الغزوات النبوية مركزة في الربع الشمالي الغربي ويقل التركيز في الربع الشمالي الشرقي ، ثم يقل في النصف الجنوبي . ويرجع هذا الى توزيع خطوط المقاومة لانتشار الاسلام .

فالصراع الرئيسي كان اولا مع مركز المقاومة في مكة ، ثم بعض قبائل المدينة ونجد والساحل والشمال من العرب واليهود . ثم اتسع المجال ليشمل دولتي الفرس والرومان وكانتا ابرز قوتين في المنطقة .

وكثيرا ما نعني بتتبع انتشار الاسلام شمالا ، دون عناية مماثلة او مقاربة بانتشاره جنوبا ، مع ان الاطار البشري حول المحيط الهندي يعيش فيه معظم المسلمين الآن . وكان انتشار الاسلام فيه سلميا في الغالب عن طريق الدعاة والتجار . واستطاع الاسلام ان يتوغل من شرق افريقيا الى وسطها ، وان يصل الى الشرق الاقصى وان يتعايش مع اديانها هناك . ولا زالت للعلاقات الدينية في هذه الاقطار طبيعة اكثر هدوءا وسماحة مما نجد في القطاع الشمالي ، ونعود هنا مرة الى آثار الخصوصيات الحضارية لهذه الاقطار ، وهي روح نود لو امكن الحفاظ عليها ومد مظلتها . كذلك ينبغي التفريق بين صراع على الحكم بين قوى محلية او وافدة ، وبين ترك الحرية الدينية للشعوب بعد انتقال السلطة من يد الى يد . ومن تاريخ شبه جزيرة ايبيريا يمكن ان نجد نموذجين متقابلين : من السماحة في ظل الاسلام بعد دخوله ، ومن العنف الذي لقيه المسلمون فيها عقب انسحاب السلطان الاسلامي الى المغرب .

واعتقد انه في عالمنا المعاصر ، اتسعت دوائر الحوار الفكري ، وبرزت اهمية التعاون مع تعدد الاراء والأديان والمذاهب ، من اجل مستقبل افضل للانسانية .

اضافات

بعد انتهاء المحاضرة وما بعدها من اسئلة ورفع الجلسة ، استمر الحوار مع بعض الحاضرين في نقاط لم يتسع لها الوقت المخصص للاسئلة .

عن التوحيد :

وكان من بينها استيضاح عن التوحيد وكيف انه ظاهر او كان من وراء مظاهر التعدد - في بعض الاديان ، ومن بينها المسيحية . وهناك اتجاهات جديدة في الفكر المسيحي تعزز بروز التوحيد وتستند الى نصوص من العهد القديم والجديد .

ولنستعد هنا ما جاء في اعمال الرسل ٢ : ٢٢ (انظر الهامش السابق رقم٥) . فهذه النصوص ونظائرها كانت مما استند اليه مؤلفو الكتاب الآتي :

JOHN HICK/ (editor) The Myth of God Incarnate, SCM press. London 1981

وهو يعرض في بحوثه وجهات نظر قابلة للمناقشة . وبعض هذه القضايا كانت مما سبق اثارته مثل سر الحلول والتثليث والتجسد ، وتعددت فيه الآراء ، وتعددت معها الكنائس في اطار المسيحية . ويعتقد مؤلفو الكتاب ان نموا لاهوتيا جديدا اصبح مطلوبا في هذا الجزء الأخير من القرن العشرين : يدعو الى هذا زيادة المعرفة بالأصول المسيحية ، والرغبة في توثيق الصلة بين المسيحية والاجيال الجديدة المؤمنة بها من ناحية ، وبينها وبين شعوب تدين باديان عالمية كبرى من ناحية اخرى . ويأتي هذا عن طريق اعادة تفسير النصوص حتى يرتكز ايمانهم بها على اسس تستجيب لها عقلياتهم في العصور التي نحياها (انظر المقدمة ص٩ - ١١) .

وفي الهندوكية :

ونفس الأمر نجده في الهندوكية : فمع انها قامت على نظام الطبقات الصارم ، فان الحياة الحديثة - وبخاصة في المدينة - اصبحت لا تستطيع الاستجابة لهذا النظام : الجامعات . المدارس . المصانع التي تستخدم الاف العمال . المؤسسات التجارية هذا مع فتح المجال في المدينة للحصول على المعرفة والمؤهلات الدراسية اللازمة ، وظهور موازين جديدة لكفاءة الأفراد : من القدرة على الانجاز والكفاءة في الاعمال ، كل هذا جعل من حياة المدينة بوتقة تذيب هذه الفروق التي اخذ الزمن يتخطاها في مساره .

وعن الوحدة الانسانية :

ثم هذا الحوار القوي بين الشمال والجنوب - رغم العقبات التي يلقاها ، وطول المسار ، واتساع الفجوات الحضارية - له هدف يسعى اليه ، ولا يمكن - انسانيا - ان يكون محل رفض او جدل ، وان كان - عمليا - يلقى بعض الصدود والعقبات .

اذن : النظرة الى الانسانية الواحدة ، المؤمنة باله واحد ، والتي تسعى الى مستقبل واحد ، مع الاعتراف بالفروق الاقليمية والخصائص الحضارية . هذه النظرة نجد لها كل يوم انصارا جددا . وهذا مما يزيد الأمل في الاقتراب منها ، والحوار البناء من اجل تحقيق الممكن من مراحلها .

وعن الفجوة بين المبادىء والممارسات :

وكان السؤال : الاقوال التي ننادي بها حسنة ، ولكن الواقع بعيد عنها . والذين ينادون بهذه المبادىء لا يملكون تطبيقها ، والذين بأيديهم سلطة التنفيذ لا يدينون بها . فما السبيل ؟

والسؤال مطروح دائما ، ومن قديم قال الله تعالى : يا ايها الذين آمنوا لم تقولون ما لا تفعلون ، كبر مقتا عند الله ان تقولوا ما لا تفعلون » (٦١ ـ الصف : ١) .

وقال الامام علي ـ كرم الله وجهه ـ و يعرف الرجال بالحق ولا يعرف الحق بالرجال ، فالحق لا يوزن بمدى اعتناق الناس له .

وفي عالمنا المعاصر نلقى انواعا مختلفة من الحكم : هناك الحكم « الاخلاقي » على امر من الامور بانه خير او شر . والحكم « العلمي » عليه بانه صواب او خطأ . ولكن كثيرا من رجال السياسة والحرب والاقتصاد ـ وهم الاكثر تحكما في عالمنا المعاصر ـ لا يقفون عند هذين الميزانين ، وانما لهم ميزان ثالث هو « النجاح او الفشل » . تماما كمباراة رياضية او نتيجة حرب . واقرب الامثلة على ذلك قنبلة هيروشيما ، وتدمير العواصم الغربية في الحرب العالمية الثانية ، ومآسي فيتنام وجنوب افريقيا وفلسطين . في كل هذه الامور يتراجع ميزان الخير والشر والحق والباطل ، ليبرز ميزان النجاح والفشل فيما تتخذه الدولة ، او مجموعة من الدول ، هدفا لها في صراع .

● وان مشكلة الامم المتحدة وقراراتها تكمن في هذه الفجوة بين المبادىء والتنفيذ . وبعبارة اخرى بين « قرار » من الجمعية العامة ، « وفيتو » من مجلس الامن .

● وعلى المستوى الفردي : هناك انتشار الخمر والتدخين وذلك الهجوم الضاري من شركات السجائر في العالم المتقدم على العالم الثالث ، والتفنن في اغراء الشباب بالاقبال عليه ، ومع ضخامة الاعلان[ا] كلمة باهتة في ركن علبة السجائر او الاعلان ، تحذيرا من اخطار التدخين على الصحة .

● نعم : لقد تراجع التدخين في اكثر من قطر غربي ، ولكن صحب هذا غزو عنيف على العالم الثالث ، لا يخرج في طبيعته عن حرب الافيون في الصين في القرن التاسع عشر .

● ولا يملك أصحاب الفكر الا ان يقولوا كلمتهم في هذا ، ويدافعوا عنها ما استطاعوا الى ذلك سبيلا : يقولونها في الدعوة الى الايمان ، وفي محاربة التفرقة العنصرية ، وفي نقد الانفاق الضخم على اسلحة الدمار بين المعسكرين ، مما يكفي بعضه لاسعاد الملايين في الجنوب .

ولعل من اهم الجوانب التي يدعو اليها الدين : ان يكون ميزان التعامل بين الناس قائما على اسس منها الاخلاق والعلم بالاضافة الى النجاح والفشل .

ويلتقي الدين ـ في هذا ـ مع الثقافة الداعية الى اتساع الافاق على المستوى الفردي والدولي ، وبما يمس الانسان بالانسان في جوهره ، وان احتجب وراء مظاهر

من الضعف الصحي او العلمي والاقتصادي . ومهما تكن اوضاع الحضارة المعاصرة ، فلن تعدو ان تكون حلقة من سلسلة انسانية طويلة ، تعاقبت فيها ـ على المراكز الحضارية ـ دورات من الاشراق والارتفاع والأفول . وامل المستقبل فيها تعاون عالمي : ان يكن اليوم بعيدا ، فعسى ان يكون في غد من وقائع الحياة .

شكر :

أود أن اسجل شكري لسماحة الدكتور احمد مختار امبو المدير العام لهيئة اليونسكو . ولسماحة الدكتور ماكاجيانس الامين العام المساعد للشؤون الثقافية على الدعوة للمشاركة في الموسم الثقافي لليونسكو لعام ١٩٨١ وتفضله بتقديم المحاضر . ولسعادة السفير باولو كارتير ورئيس اللجنة العالمية للتاريخ العلمي والثقافي للانسانية بهيئة اليونسكو على حضوره وتعليقه على المحاضرة ، ودعوته الى مزيد من الحوار بين الحضارات وفتح آفاق من التعاون الثقافي العالمي . وللزملاء العاملين في القسم الثقافي باليونسكو .

وقد القيت المحاضرة في قاعة المؤتمرات رقم ١٤ بمبنى اليونسكو بباريس مساء الخميس ٢٦ نوفمبر ١٩٨١ .

مطالعات

الصهيونية الجديدة

ترجمة وتعليق شوقي البكري

منذ أصبح مناحيم بيجن رئيسا للوزارة الاسرائيلية في العام ١٩٧٧ وسياسة اسرائيل الخارجية تثير الحيرة لدى المراقبين الأجانب ، فقد أجرت حكومة الائتلاف المحافظ المعروف باسم الليكود مفاوضات حصلت بها على تسوية تاريخية سلمية مع مصر ، ولكنها قامت كذلك بأفعال ، وشجعت سياسات كان من شأنها تعريض عملية السلام للخطر وذلك مثل التعجيل ببناء المستعمرات اليهودية في الضفة الغربية ، والاحتلال الرسمي لمرتفعات الجولان ، وضرب المفاعل الذري العراقي بالقنابل .

وكان شأن المنطق الذي يكمن وراء هذه الأفعال والنظرة الى العالم ـ التي انبنت عليها ، أن يؤديا في نهاية الأمر الى احتلال لبنان في يونيه سنة ١٩٨٢ ، كما أن اسرائيل قد ساعدت على تهيئة المسرح أمام حلفائها من مسيحيي لبنان حتى يقوموا بمجزرة صبرا وشاتيلا في مخيمات اللاجئين الفلسطينيين .

لماذا اختلفت سياسات حزب الليكود كل هذا الاختلاف الأساسي مع سياسات الحكومة السابقة لحزب العمل الاسرائيلي ؟

ان الجواب على هذا السؤال يتجاوز الشروح السياسية والدبلوماسية التقليدية ويرتبط بدلا من ذلك بنوع النظام العقائدي الذي استحوذ على الاسرائيليين وهذا النظام يعتمد على عناصر معينة في تاريخ الفكر الصهيوني كثيرا ما تخفى على الناس خارج اسرائيل ، وهذه العناصر قوتها وعززت من شأنها بعض مشكلات الأمن المعاصرة في اسرائيل وشعور اسرائيل بالعزلة في المجتمع الدولي .

واضافة الى ذلك فان جوهر هذه الصهيونية الجديدة يحظى بشعبية كبيرة بين الناخبين في اسرائيل ، فقد عرف

---

(١) هذه ترجمة مقالة نشرت في مجلة (السياسة الخارجية الأمريكية في عددها الصادر في صيف عام ١٩٨٣ وقد آثرنا ترجمة المقال كاملا رغم اننا لا نوافق على كل ما جاء به

زعماء الليكود كيف يصوغون قضايا السياسة الخارجية بحيث تمس اوتارا حساسة في قلوب الغالبية السفاردية[٢] (أي يهود الشرق) الجديدة في اسرائيل .

لقد كان النظام العقائدي للمجتمع اليهودي الحديث في فلسطين اثناء الاحقاب الأولى التي أعقبت استقلال اسرائيل قائما على خليط من الأيديولوجية الصهيونية ، والايديولوجية الاشتراكية كما كان نشوء هذا النوع من التفكير وتطوره يشكلان استجابة قوية من الناحية النفسية والفكرية للحياة اليهودية في القرن التاسع عشر في اوروبا وخاصة تجربة اليهود في شرق اوروبا .

كان يهود اوروبا الشرقية واسمهم (اوست جودن Ostjuden) محصورين في داخل منطقة منعزلة (جتو ghetto) في روسيا القيصرية كما كانوا يخضعون لقيود شديدة الوطأة من النواحي الدينية والثقافية والاقتصادية ادت كلها الى التضييق عليهم الى درجة تدعو للرثاء ، ولم يكن امامهم قانونا وعُرْفاً الا العمل في الحرف اليدوية او التجارة أو المهن التي تقتضي التوسط بين طرفين .

وقد أدت بهم هذه الحالة الى أن أصبحوا طبقة عاملة كان اليهود في مأثوراتهم الشعبية يرمزون لها بشخصية الحالم أو الشحاذ أو غير ذلك من الشخصيات التي تحفل بها أعمال الكاتب اليهودي الذي كان يكتب بلغة اليدِشْ Yiddish[٣] المدعو شالوم عليكم Shalom Aleichem وبهذا القدر الضئيل من الحقوق المدنية والحريات تعرّض يهود اوروبا الشرقية للمضايقات المستمرة والقتل الجماعي بين حين وآخر .

اما يهود أوروبا الغربية ووسطها فقد كانوا في حالة احسن حيث استطاع الكثيرون منهم ان يندمجوا في المجتمع غير اليهودي ويتقبلوا وجهة نظر الفيلسوف الالماني اليهودي موسى مندلصن Moses Mendelssohn التي تقول بان الاندماج الثقافي يقضي على الشعور بالعداء للسامية لأنه يحرر اليهود ويضعهم على قدم المساواة مع غير اليهود وبهذا يصبح اليهود أشخاصا عاديين شأنهم شأن غيرهم .

إلا أن العداء للسامية ظل في تزايد مع ذلك حتى نهاية القرن التاسع عشر ، بل إن حادثة دريفوس المشهورة Dreyfus affair[٤] في فرنسا في أوائل التسعينات من القرن الماضي هي التي دفعت تيودور هرتزل ، Theodore Herzl[*] وغيره من زعماء اليهود الأوروبيين الى الخروج بنتيجة محددة هي أن اليهود لن يتسنى لهم أن يكونوا عاديين احرارا متساوين مادام

(٢) السفارديم Sephardim لفظ يطلق على اليهود الذين عاش أجدادهم في أسبانيا والبرتغال . فبعد طرد اليهود من أسبانيا في عام ١٤٩٢ انتشر اليهود المقيمون هناك في جميع بلاد البحر الأبيض المتوسط وخاصة اليونان وتركيا وقد أقام البعض بعد ذلك في بلاد أوروبا الغربية ومنها تحولوا الى الأمريكيتين .
وقد اتجه البعض الى فلسطين وشكلوا هناك العنصر الغالب بين اليهود وان كانت الهجرات الغير السفاردية الى فلسطين قد أثرت في الفترة ما بين ١٨٨٢ الى ١٩٣٩ على نسبة السفارديم ، ولكن بعد انشاء الدولة الاسرائيلية ارتفعت نسبة اليهود الآتين من البلاد الشرقية والعربية وارتفعت معها نسبة السفارديم .

(٣) تسمى هذه اللغة أيضا بلغة اليهود الألمان وهي لغة الغالبية من يهود أوروبا الوسطى والشرقية وتكتب بالحروف العبرية وقد بدأت تستعمل في القرن التاسع الميلادي . ومنذ القرن الرابع عشر هاجر كثير ممن يتكلمون هذه اللغة الى البلاد السلافية في أوروبا مما أثر في قاموسها ومعانيها الأصلية .

(٤) الاشارة الى محاكمة الضابط الفرنسي الفرد دريفوس Alfred Dreyfus الذي عاش من سنة ١٨٥٩ الى سنة ١٩٣٥ وكان هذا اليهودي عضوا في هيئة أركان حرب الجيش الفرنسي واتهم بالتجسس وبالخيانة العظمى وحكم عليه بالسجن المؤبد والنفي الى جزيرة نائية في غيانا الفرنسية .
وقد تبين فيما بعد أنه كان بريئا من التهمة ومع ذلك فقد ظل منفيا ومسجونا لمدة قبل أن يفرج عنه نهائيا في العام ١٩٠٦ .

(*) يعتبر تيودور هرتزل مؤسس الحركة الصهيونية وقد ولد في المجر عام ١٨٦٠ ومات في النمسا في سنة ١٩٠٤ .

الشتات Diaspora[٦] ـ أي المنفى خارج جبل صهيون على مدى ألفي سنة ـ قائما ومستمرا . وقد اقترح هؤلاء الزعماء لذلك فكرة العودة الى فلسطين .

وكان تصوّرهم السياسي الخاص للصهيونية يستند الى ان تشتت اليهود في العالم ظاهرة اجتماعية شاذة لابد ان يؤدي وجودها الى عداء للسامية وذلك ما لم يصبح اليهود « امة كسائر امم العالم » .

وهؤلاء الصهاينة الاشتراكيون كانوا ينتقدون ـ على الأخص ـ تلك النظرة الحياتية التي تميز يهود اوروبا الشرقية ، ويبدو ان ردهم على عملية وصم اليهود بأنهم أمة من أمثال شيلوك Shylock جاء في صورة الاعتراض على فكرة تركيز اليهود بشكل مكثّف في الحرف غير المنتجة ، والسخرية مما يقال عن الضعف والجبن اللذين يوصم بهما يهود اوروبا الشرقية ومن هنا ذهب الصهاينة الاشتراكيون الى ان يهوديّ الشتات لن يخلصه من هذه الوصمة الا العمل اليدوي في مجال الزراعة .

ولذا نجد انه منذ بداية الاستيطان اليهودي لفلسطين والزعماء الاشتراكيون يستهدفون هدفين توأمين هما : السيادة القومية والخلاص الاجتماعي .

وكان تأكيد الصهاينة على هوية قومية ووطن خاص يتزايد كلما ازداد انهماكهم في الصراع ضد البريطانيين والعرب ، ولكن الاهمية التي ظل الزعماء الاشتراكيون من امثال بن جوريون Ben Gurion يعلقونها على النواحي القومية لا الحدود الأرضية التي تتحقق عليها السيادة القومية جعلتهم مستعدين للتنازل عن الأرض من اجل المصالحة وهكذا قبلت الحركة الصهيونية بقرار التقسيم الذي أصدرته الأمم المتحدة في العام ١٩٤٧ على الرغم من المعارضة الشديدة من قبل الجناح اليميني .

وبعد خروج دولة إسرائيل الى حيز الوجود في العام ١٩٤٨ كان لابد ان يتحول اهتمام الزعماء الاسرائيليين من ميدان النظرية الاجتماعية الى مجال السيادة والأمن القومي ، غير ان الهوة التي كان لابد أن تحدث بين المثل الاشتراكية المساواتية الرِّيادية من جهة وسياسات حزب العمل خلال ما يقرب من ثلاث احقاب متتابعة قضت بالتدريج على شرعية الصهيونية الاشتراكية . وأكبر ضرر لحق بالايديولوجية الاشتراكية جاء بالذات من ناحية النزعة المادية التي اخذت تسري في المجتمع الاسرائيلي ومن ناحية الفساد الذي منيت به حكومات حزب العمل .

وأخذت صفة الشرعية تنتفي عن الصهيونية الاشتراكية تحت تأثير الصدمة الاجتماعية والنفسية التي سببتها حرب الأيام الستة في سنة ١٩٦٧ وحرب يوم الغفران في ١٩٧٣ ـ فقد عجّلت هاتان الحربان بعملية إعادة الفحص للقيم القديمة ، ولم يقف الأمر عند هذا الحد ، فان احتلال الضفة الغربية لنهر الأردن قد ايقظ بدوره تلك المتناقضات الكامنة بين الصهيونية العلمانية الاشتراكية من جهة وبين المنظور الديني للأرض المقدسة (أرض اسرائيل)[٧] Eretz Yisrael من جهة

(٦) يطلق لفظ الدياسبورا وهو يوناني على تشتت اليهود بعد السبي البابلي في عام ٥٨٦ قبل الميلاد وعلى يهود الشتات كذلك .

وكان اليهود الذين أخرجوا من فلسطين وذهبوا الى أرض الرافدين يعتبرون أنفسهم منفيين ، ومع ذلك فعندما حانت لهم الفرصة كي يعودوا الى فلسطين لم يذهب منهم الا بضعة آلاف ، أما الباقي فقد ظلوا في أرض بابل أو نزحوا منها الى بلاد أخرى . وعندما دمر الرومان المعبد في سنة ٧٠ بعد الميلاد تشتت اليهود في فلسطين مرة أخرى وتفرقوا في بلاد كثيرة حيث تعرضوا ايضا للاضطهاد .

● شيلوك هو اليهودي القبيح الوجه المرابي الفظ الذي يتلمس الفرص حتى ينتقم من المسيحيين شر انتقام . وذلك في مسرحية شكسبير (تاجر البندقية) .

(٧) الأسم العبري لفلسطين .

اخرى ، وذلك بسبب التحول الذي طرأ بعد الاحتلال اليهودي لأرض يهودا والسامرة ، ونقله من مجال العقيدة الدينية الى مجال الواقع السياسي .

وكان للنصر الانتخابي الذي حققه تألف الليكود في سنة ١٩٧٧ أثره في اعادة رسم السياسة الاسرائيلية فقد دفع بأنصار الليكود الى مراكز قوة تمكنوا فيها من احلال نظام عقائدي يناقض النظام العقائدي القديم ، وصار هذا النظام الجديد يعرف باسم الصهيونية الجديدية . والتأثيرات العلمانية الغالبة على هذه الصهيونية الجديدة تأتي من نظريات الحركة المراجعة[٨] Revisionist وهي حركة يمينية تمثّل تحديا للصهيونية السائدة برزت اول ما برزت في العشرينيات وتأتي كذلك من حزب حيروت ومن الطوائف التي انضوت تحت حركة ارض اسرائيل .

ومؤسس الحزب المُراجِع Revisionist هو فلاديمير جابوتنسكي Vladimir Jabotinsky الصحفي الذي ولد في مدينة اوديسا Odessa الأوكرانية والذي كان في البداية من اشد المتحمسين لصهيونية هرتزل السياسية ، ولكنه تصادم بعد ذلك مع خلفاء هرتزل من أنصار الصهيونية الاشتراكية حول كثير من القضايا الرئيسية .

ويمحور الخلاف الأشد حول السياسات الاستراتيجية التي تؤدي الى جعل اليهود « عاديين » ، شأنهم شأن غيرهم من الناس ، فقد تقبل جابوتنسكي الصورة السلبية ليهود الشرق ولكنه ذهب الى ان التغيير الاجتماعي لابد من تحقيقه عن طريق غير طريق العمل اليدوي الذي يجب تشجيعه . وذلك بإذكاء روح الشجاعة والالتزام بالنظام وتجميع أكبر قدر من القوة العسكرية والحصول على السيادة بالعنف .

وايمان جابوتنسكي بالخلاص القومي لا الخلاص الاجتماعي[٩] تأثر تأثرا كبيرا بالحركات القومية الثورية في اوروبا في القرن الثامن عشر والتاسع عشر وكان جابوتنسكي شديد التأثر على الأخص بالحركة القومية الإيطالية Risorgimento اذ كان معجبا بجوسبي مازيني Guiseppe Mazzini وجوسبي جاريبالدي Guiseppe Garibaldi وقد اظهر اهتماما بكتابات جابرييل دانونتزيو Gabriele d'Annunzio رائد الفاشية الايطالية ، وتتبع آراء جابوتنسكي اساسا من افتراض ان التقدم السيكولوجي من حالة متخلفة الى حالة متقدمة لا يمكن ان يتم الا في اطار الدولة ذات المفهوم القومي . وفضلا عن هذا فان ما لاحظه جابوتنسكي على الثورات القومية في اوروبا قد اقنعه بأن الكفاح والمعاناة والدماء هي وحدها التي تثبت استحقاق شعب من الشعوب لبلد من البلاد .

وحتى بعد أن تحصل امة ناهضة على هذا الاستحقاق فانه يتعين عليها دائما تقريبا أن تقاتل في سبيل حماية

(٨) تأسست الحركة في عام ١٩٢٥ على يد فلاديمير جابوتنسكي Vladimir Jabotinsky وكانت معارضة لسياسة الصهيونية مع سلطات الاحتلال البريطاني لفلسطين وبأخذ اليهود القيمين في فلسطين في اقامة دولتهم ومستقبلهم .

كان هؤلاء المراجعون يعارضون بالذات حاييم وايزمان Haim Weizmann في سياسته التي ترمي الى اعطاء الأولوية لتقوية القوة الاقتصادي اليهودي في فلسطين . ورأى جابوتنسكي أنه لا بد الى جانب شراء الارض واقامة المستعمرات عدم اهمال الناحية السياسية . وكان أنصار جابوتنسكي ينادون منذ البداية بضم الأراضي الواقعة على ضفتي الأردن لدولتهم . وبالتصنيع الى جانب الزراعة وبتشجيع الحوافز الذاتية غير الاشتراكية وبتقوية الروح العسكرية بين اليهود .

(٩) الخلاص مقصود به الخلاص من الحالات أو الظروف التي تدمر قيمة الانسان أو وجود الانسان . واستعمال الكلمة في التوراة معناها تدخل الرب لحماية اليهود بعد خروجهم من مصر . وبعد ذلك كان اليهود يطلقون كلمة الخلاص على خلاص اليهود من الذنوب ومن أي يحل بهم في الدار الآخرة وعندما يتحدث اليهود المتدينون عن الخلاص فانما يعنون به الخلاص الذي لا يأتي الا من عند الله . ولا يأتي الا بعد ما يندم اليهود على ما اقترفوه في حق الله . وفكرة الخلاص الديني تشمل أيضا عودة اليهود الى أرض اسرائيل حتى يعيشوا في سلام ويأمن مشمولين برعاية الله .

حدودها الجديدة ، كما يدل على ذلك التاريخ الايطالي واليوناني .

والاعتقاد بأن المملكة الجديدة المتمثلة في اسرائيل لا سبيل الى خلقها الا بالسيف هو اعتقاد جسته منظمة الارجون صفائي ليؤمي الارهابية Irgun Zvai leumi[١٠] التي تكونت من مجموعة من مجموعات المقاومة التي انضمت لمعسكر المراجعين Revisionists وكان يقودها مناحم بيجن Menachem Begin ويُلوِّح اعضاؤها بخريطة لأرض اسرائيل تظهر فيها ارض اسرائيل وقد احتوت ضفتي نهر الاردن كما تظهر فيها يد تقبض على البندقية وشعار يقول بأن لا طريق الا هذا الطريق .

لقد كانت النتيجة المنطقية لفلسفة جابوتنسكي الخاصة بالخلاص القومي ان حدث انفصال جذري بينه وبين المتحمسين للاشتراكية . فقد تقدم المراجعون في الثلاثينيات باقتراح يستند الى ان التاريخ قد اعطى الشعب اليهودي حقوقا في الارض على جانبي نهر الاردن ومن ثم اقترحوا بكل جرأة انشاء دولة قومية يهودية في فلسطين ولكن القيادة الصهيونية الاشتراكية رفضت هذا الادعاء مما ادى بالمراجعين الى شق الصفوف .

ولكن حتى قبل حدوث هذا الانقسام في الصفوف ، فان جابوتنسكى كان يسخر من الاعتماد الصهيوني على الدبلوماسية الهادئة الحذرة في تحقيق الاهداف اليهودية واعتبر ذلك احتيالا امليته عقلية المنفى ، يعيد الى الاذهان فكرة « اليهودي الملحق بالبلاط » الذي يقوم بتسلية السلطان .

وكان جابوتنسكي يرى أنه ليس امام اليهود كي يكونوا شعبا ناشطا طبيعيا الا ان يعتمدوا على اعمالهم هم لا على حسن ادراك غير اليهود او نياتهم الطيبة وهذا النقد الذي وجهه جابوتنسكي للصهاينة الاشتراكيين كان بمثابة حجر الزاوية في نظرة المراجعين الى السياسة الخارجية .

فقد كان اصرارهم على المجهود الذاتي مرتبطا بدعوتهم التي لا تقل حماسة في ضرورة الاعتماد على انفسهم عسكريا واستغلال الدبلوماسية التي تعتمد على تجاهل القيود الموجودة في الواقع السياسي الى حد كبير .

وفضلا عن هذا فان الموقف الأيديولوجي لجابوتنسكي كان يشكّل آراءه الخاصة بالقضية العربية . لقد كان هو وحده الزعيم الصهيوني المرموق الذي اعتبر اليهود والعرب منذ البداية في مواجهة محتومة لا مفر منها ، الى ان يصفي احدهما الآخر تماما ، اذ كان المراجعون مصممين على استعادة السيادة اليهودية على ارض اسرائيل التاريخية ، ومن ثم لم يدعوا مجالا للمصالحة على حساب الارض .

وذهب جابوتنسكي الى ان العرب كانوا ينظرون الى علاقاتهم باليهود من نفس المنظور ، كما كان يرى ان استراتيجية الاشتراكيين في الحصول على موافقة عربية اساسها التنازل عن جزء من الأرض او الاغراء بنقل التكنولوجيا الغربية ليس الا من قبيل التمني . واقترح

(١٠) الارجون زفاى لئومى Irgun Tz,vai L,umi منظمة يهودية إرهابية تأسست عام ١٩٣١ على يد ابراهيم تيهومى Abraham Tehomi وقد تحالفت مع حركة المراجعين التي كان يقودها فلاديمير جابو تنسكي في عام ١٩٣٦ . وكلتا الحركتين تؤمنان بضرورة فرض الوجود اليهودي على العرب بقوة السلاح . وحتى العام ١٩٣٩ اقتصر نشاط المنظمة على تعقب العرب . ولكن بعد صدور الكتاب الأبيض البريطاني حاربت ضد البريطانيين وشجعت الهجرة غير المشروطة الى فلسطين . ولكن ما إن قامت الحرب العالمية الثانية حتى انضمت للحلفاء الذين يحاربون ألمانيا النازية . وقد أصبح مناحيم بيجن قائدا للأرجون في عام ١٩٤٣ وبتوليه القيادة استدارت الأرجون الى البريطانيين وحاربتهم مرة أخرى حتى خرجوا من فلسطين . وبعد خروجهم انضمت الأرجون الى الجيش الاسرائيلي

المراجعون بدلا من هذا تنظيم جيش نظامي ضخم يقاتل في سبيل ارض اسرائيل .

هذا النظام العقائدي الذي ينتسب للمراجعين كان مرفوضا بالكلية تقريبا من جانب المجتمع الاسرائيلي خلال الاحقاب الاولى لعهد الاستقلال ، ولكن هذا الموقف بدأ يتغير في منتصف الستينات حين حدثت تحولات اضفت على فلسفة المراجعين احتراما مجددا ، منها القوة السياسية المتزايدة ببطء ـ لحزب حيروت اليميني التي تضاعفت اثناء حرب الايام الستة بعد مشاركة الحزب في حكومة الوحدة القومية ، ومنها تأسيس حركة ارض اسرائيل في سنة ١٩٦٧ من جانب مجموعة يقارب عددها الخمسين من انشط اعضاء حزب العمل في السابق ، وهم ما بين شعراء وكتاب

وفي الوقت ذاته ظهرت عناصر جديدة هامة اضيفت الى ايديولوجية المراجعين .

هذه الحركة المعروفة بالمراجعة الجديدة وصفها كابلع ما يكون الوصف في كتابه المسمى « باسرائيل وازمة الحضارة الغربية » اليزار لفنه Eliezer Livneh

لقد كان لفنه من اظهر الصهاينة الاشتراكيين وقد شارك مع غيره في انشاء مجموعة من مجموعات المقاومة اسمها الهاجاناه[١١] Haganah وكان رأيه ان حرب الايام الستة ـ خاصة الاستحواذ على الضفة الغربية للأردن ـ قد وضعت الاسرائيليين امام تراثهم الديني وحولت اتجاههم الحثيث نحو الاندماج الثقافي مع الغرب غير اليهودي .

وكان وصف لفنه للصهيونية التي تعكس هذه القيم اليهودية الموروثة هو انها الوسيلة لتحقيق المثل الأعلى الذي يتمثل في الخلاص من الناحية الدينية ، ومن ثم لا يمكن مقارنة هذه الحركة الصهيونية بغيرها من حركات التحرر الوطني ، كما ان الواجب اعتبار الحقوق الاسرائيلية في ارض يهودا والسامرة وانشاء المستعمرات حالة خاصة لا تتكرر ، ومن ثم لاسبيل الى الحكم عليها بالمقاييس السياسية المعتادة .

كانت الصهيونية القديمة مشغولة بجمع يهود الشتات وتأمين حياتهم حتى يعيشوا بشكل عادي ، ولكن حركة المراجعة الجديدة احتجت بان حرب الايام الستة قد فرضت على الصهيونية تبعة جديدة تتمثل في تأمين الدولة اليهودية داخل حدودها المنصوص عليها في الكتاب المقدس .

اما العلاقات العادية مع الدول الاخرى وتحقيق الشعور بالأمان . بل حتى مجرد الاعراب عن الرغبة في السلام ، فهذه يجب ان تخضع كلها لهذا الهدف . وقد ذهب لفنه الى ان الكتاب المقدس لا يعتبر الحرب والسلام قيما مطلقة اذ لا بد من تنحيتها جانبا عندما يتعلق الأمر بحقيقة ملحّة لا سبيل الى تجاهلها .

فكرة الوقت المتداخل :

تقوم الصهيونية الجديدة بمحتوياتها الدينية على تفسير جديد لعدة تعاليم في التلمود ، والتلمود عبارة عن مجموعة من الكتابات الخصبة المعقدة كتبها الحاخامات .

ويعتبر اهم مرجع في التقاليد الدينية والأدبية لليهود بعد العهد القديم وهذا التفسير الجديد تقدمت به طوائف معينة من داخل الكتلة الدينية الموجودة في داخل النظام السياسي الاسرائيلي ، وخاصة الجناح اليميني في الحزب القومي الديني ومجموعة جوش ايمونيم Gush Emunim (كتلة الإيمان) .

وعلى الرغم من ان تعاليم التلمود قلما تكون صريحة واضحة الا ان الطريق الى الخلاص قائم على اساس فكرة الوقت المتداخل ـ اي تداخل الماضي والحاضر

(١١) الهاجاناه هي نواة الجيش الاسرائيلي التي تكونت في عام ١٩٢٠ ، وكانت تعمل بشكل سري طوال فترة الوصاية البريطانية على فلسطين .

والمستقبل . فقد اكد لفنه والمؤرخ المعروف يعقوب تالمون Jacob Talmon والمؤرخ السيكولوجي جاي جونن Jay Gonen أنّ الفكرة التقليدية المأخوذة عن التلمود هي نموذج طيب للوقت المتداخل ، فالخلاص مرهون بالمستقبل البعيد ولو انه سيعيد مجد الماضي .

ومن مفهوم الخلاص ان يجيء المسيح ويجمع المنفيين من ارض الشتات التي هم فيها ولكن سيسبق مجيئه فترة من المعاناة لابد ان يتحملها اليهود حتى يحصلوا على الخلاص ، وهي الفترة التي يعتبرها بعض انصار الصهيونية الجديدة تنبؤا بالاضطهاد الذي تعرض له اليهود على يد النازيين في الحرب العالمية الثانية .

وفكرة الوقت المتداخل في الفكر اليهودي غير فكرة الوقت عند الغرب العلماني حيث يتم الانتقال من حدث الى آخر في خط مستقيم يمضي الى الامام .

وقد أثّرت فكرة الوقت المتداخل هذه على التفكير الديني اليهودي وهو يواجه السياسة الخارجية . فالوقت المتداخل ، اولا ، مثله مثل كثير من الأفكار الدينية عن الوقت عبارة عن دورات متداخلة من شأنها ان تضفي نوعا من الأبدية ، التي لا تعتد بمرور الوقت ، على تاريخ اليهود . وهذا يفسّر السبب في ان اليهود ظلوا على صلة حميمة بماضيهم البعيد . وعلى العكس من ذلك نجد ان فكرة الوقت المتداخل تبطل في نظر اليهودي المتدين الحجة التي يتذرع بها من يقول بان العرب لهم شيء من الحق في ارض فلسطين لأنهم عاشوا فيها مؤخرا اكثر مما عاش فيها اليهود ، لأن هذا الحق المزعوم يستند الى فكرة الوقت المتسلسل المتتابع .

وثانيا تكتسب فكرة الوقت المتداخل اهمية كبيرة من الناحية الأخلاقية لأنها تضع الاحداث في مكانها الذي تحكمه المعايير الاخلاقية بحيث يؤدي الى الخلاص ، والعمل على تحقيق فريضة هي الزم الفرائض في الديانة اليهودية .

ومع هذا فإن اليهود الأرثوذكس لم يتفقوا قط على أنسب الطرق لتحقيق هذا الهدف .[١٢]

فعندما ظهرت الصهيونية السياسية في اول الأمر استنكرها معظم اليهود الارثوذكس بشدة ، فقد كان رأيهم ان الواجب على اليهود ان يتوفروا على الصلاة املا في العودة الى صهيون ، ولكنهم كانوا ينظرون الى اي نشاط سياسي آخر على انه مسخ لفكرة الخلاص او محاولة لاثارة توقعات زائفة بشأنه ، ومع ذلك فان الاظطهاد الذي ابتلى به اليهود ثم اقامة الدولة اليهودية من بعده قد خلفا نوعا من الاضطراب الشديد في معسكر اليهود الارثوذكس .

صحيح ان انشاء دولة اسرائيل اخذ يحظى بالقبول شيئا فشيئا باعتباره دليلا على تدخل الهي لا على احتيال شيطاني ، ولكن الارثوذكس اليهود مازالت قيادتهم الرسمية غير راغبة على الاطلاق في اتخاذ قرار رسمي حاسم في هذا الشأن .

ومن هنا وقع عبء تطوير النظرية الدينية للصهيونية الجديدة التي تبارك الاجتهادات الناشطة التي تدخل في صميم العمل السياسي على دائرة صغيرة من الحاخامات القوميين في البداية . ومعلوم ان الصهيونية الدينية تنظر الى تأسيس دولة اسرائيل لا باعتباره نصرا للتحرير القومي ولكن كبداية لعملية الخلاص أوْحتْ بها العناية الالهية . واهم مرحلة من مراحل هذه العملية هي تأمين سلامة ارض اسرائيل بحدودها المنصوص عليها في « الكتاب المقدس » .

(١٢) في سفر العدد من العهد القديم يقوم نبي من بثور Pethor كان ملك مواب Moab واسمه بلاك Balak، قد ألحه بالتنبؤ ضد الاسرائيليين الذين اقتحموا أرضه . وفيما هو سائر للتنبؤ باللعنة التي تحل باسرائيل اضطر بلعام الى ضرب الحمار الذي يركبه ثلاث مرات ، ولكن أحد الملائكة كان يعترض طريق الحمار فلم يتقدم . وهنا تفتحت عينا بلعام على وجود الملاك فرفض التنبؤ بلعنة اسرائيل بل إنه طلب لها الهداية والبركة .

والإصرار على ارض اسرائيل بجميع حدودها المنصوص عليها يستند الى الاعتقاد بأن اله اسرائيل قطع على نفسه عهدا باعطائها كلها لابناء اسرائيل ، وهذا الصك الالهي الذي يثبت الملكية يقطع الطريق على أية مطالب اخرى تجاه احدى الضفتين الشرقية والغربية من جانب غير اليهود .

وعلى هذا يكون التفريط في ارض يهودا والسامرة كبيرة من الكبائر القاتلة لأنه يعتبر توقيفا لعملية الخلاص التي تتابع حلقاتُها .

ومن الفروق التي تميز يهودية الكتاب المقدس عن يهودية التلمود أن يهودية التلمود تشغل نفسها بالعمل السياسي ومدى مطابقته لمعايير الأخلاق .

وهناك مُنظِّرون ممن يتبعون تعاليم ماكس ڤيبر Max Weber عالم الاجتماع الذي عاش في بداية القرن العشرين امكنهم ان يميزوا ثلاث نظريات رئيسية في تفسير النشاط السياسي .

هناك التفسير المثالي للعمل السياسي باعتباره لا خيرا ولا شرا في حد ذاته ، وانما يجب الحكم عليه وفقا للنتائج المترتبة . وهناك التفسير الواقعي الذي يعتبر العمل السياسي شرا في حد ذاته لأن من مقتضاه جريا وراء الفيلسوف كانط ـ التحايل على البشر ، علما بأن النشاط السياسي ضرورة لا مفر منها ، وهناك التفسير الذي يتقدم به الفوضويون وانصار السلام ممن يعتبرون العمل السياسي شرا بالضرورة ، وهم يتنحون عنه لأنهم لا يرغبون في اقتراف الشر .

يقول مايكل سلزر العالم السياسي اليهودي في كتابه (السياسة وقابلية الانسان لبلوغ الكمال . وجهة نظر يهودية) إن التصور الكلاسيكي التلمودي للعمل السياسي يشبه التصور الفوضوي السالف ذكره شبها كبيرا ، ففي احد التعليقات التلمودية (مدراش) Midrash نجد عرضا في غاية البراعة لهذه النظرية هذا نصه : « لأنك اغرقت آخرين فانهم اغرقوك وفي النهاية سيكون الغرق مصير الذين اغرقوك » ، ومعنى هذا في لغة السياسة « أن كل انتصار عسكري لابد ان تتم حمايته ، وكل حماية تحمل معها بذور الهزيمة » اي لا سبيل الى تحقيق الامن عن طريق القيام باعمال ، فالامن لا يتحقق الا بالعزوف عن اي عمل ـ هذا في رأي سلزر هو الدرس المستفاد من شعور اليهود طوال فترة المنفى بأرض الشتات بأنهم لاحول لهم ولا قوة .

لقد كان الاضطهاد الذي حل باليهود على يد النازيين بمثابة تحد لمنطوق التلمود بان العزوف عن السلطة والسيادة والارض هو الضمان الامثل لبقاء اليهود ، فقد دلت السياسة النازية نحو ابادة اليهود على ان هؤلاء يمكن القضاء عليهم نهائيا وذلك بالقضاء على كل فرد يهودي قضاء تاما من الناحية الجسمانية .

اما مقتضيات السلطة والبقاء على قيد الحياة التي يفرضها قيام الدولة فقد قوت من خطورة التحدي للمواقف التلمودية ، وادت بالشخصيات الدينية الاكثر تمسكا بالقومية الى اعادة تفسير فكرة التلمود عن العمل السياسي . فقد تخلى هؤلاء عن الاتجاه الفوضوي السلمي وتمسكوا بدلا منه بالاتجاه المثالي في السياسة الذي يستند الى الكتاب المقدس ، ويبدو هذا التحول في الاتجاه ، كأظهر ما يكون ، في فلسفة الجوش امونيم Gush Emunim وأنصارها في ائتلاف الليكود .

ويصر انصار الصهيونية الدينية على ان العمل السياسي ضرورة ملحة لابد منها لدفع عملية الخلاص التي لا يمكن الحكم عليها بغير هذا المقياس ، ومن بين الأنشطة المشروعة بموجب هذا الموقف الجديد انشاء المستعمرات في الضفة الغربية واذكاء الشعور العدواني ضد الفلسطينيين بين اعضاء منظمة الجوش امونيم المتطرفين .

ويستشهد داعية الحقوق المدنية آمنون روبنستاين Amnon Rubinstein في كتابه « من هرتزل الى جوش امونيم وبالعكس » وكذلك في عديد من مقالاته التي نشرها في جريدة هاآرتز الاسرائيلية بأقوال فريق من اولئك الحاخامات ذوي النزعة القومية يبررون فيها قتل المدنيين بما فيهم ـ النساء والأطفال ـ اثناء الحروب من واقع القانون الديني الأرثوذكسي ، حتى لو كان مثل هذا القتل ضد سياسة اسرائيل العسكرية .

بل إن بعض الأنشطة الابادية التي يقوم بها أنصار الجوش أمونيم من غلاة المستوطنين ضد المدنيين الفلسطينيين في الضفة الغربية تجد تبريرا على نفس النَّسق .

ذلك أن الحافز إلى إنشاء المستوطنات هو حافز عسكري في نظرهم ومن يتصدى له يصبح عدوا . بل ذهب الحاخام اسرائيل هِسْ Israel Hess الملحق بجامعة بارإليان Bar — lian إلى أن الصراع العربي الاسرائيلي بين اليهود والعرب ليس مجرد صراع دولي عادي ولكنه حرب مقدسة . وما دام العرب قد أعلنوا الحرب المقدسة أو الجهاد ، ضد اليهود فالواجب على اليهود أن يبيدوهم تماما كما أمر الله يوشع Joshua ان يبيد أعداءه من العمالقة Amalekites في أيام الكتاب المقدس .

ومع ذلك فإن قدسية أرض إسرائيل والأنشطة السياسية التي بذلت في سبيل اقتنائها ليست إلا جزءا من معتقدات أُخْرَوِيَّة أشمل ، تفسر لنا التطورات الاجتماعية في إسرائيل كما تفسر العزلة المتزايدة لاسرائيل في المجتمع الدولي . فإن إسرائيل وفقا لهذه النظرة لم تخلق لتطبيع الشعب اليهودي بحيث يصبح « أمة كسائر الأمم » وإنما الهدف الصحيح للصهيونية في رأي الحاخام آميتال Amital من معهد جوش إتزيون Gush Etzion الديني هو إعداد الشعب اليهودي لكي يصبح « شعب الله المختار » وهذه المقولة تخالف حتى تلك المقولة الأصلية لصهيونية المراجعين السالفة الذكر .

ولأن اليهود هم شعب الله المختار فإن الصهاينة الدينيين يعتقدون بأن لاسرائيل وضعا خاصاً في النظام الكوني أيضا .

فعزلتها الحالية يرجع السبب فيها إلى تلك الكراهية الأبدية التي يُكنّها غير اليهود لشعب الله المختار ، وهذه الكراهية كما يقول الحاخام افرايم تسيمل Ephraim Tsemel لا صلة لها بشعور الغيرة المعروف بين الناس بل هي تعبير عن المواجهة الأبدية بين الخير والشر وتمليها رغبة الشيطان في القضاء على التوراة المقدسة . وهكذا تعتبر عزلة اسرائيل تحقيقا لِلَعْنة بَلْعَام Balaam's-curse في سِفْر العدد الاصحاح ٢٣ فقرة ٩ .

« ألا ان هذا الشعب سيعيش وحيدا ولن يحسب ضمن الشعوب » .

وأحسن عرض لهذه النظرية هو الذي قام به يعقوب هرتزوج Jaacov Herzog في مجموعة من كتاباته عنوانها « شعب عاش وحيدا » وهرتزوج هذا هو ابن حاخام اشكنازي (من يهود أوروبا) سابق وموظف كبير بوزارة الخارجية في حكومات حزب العمل ، وقد ذهب إلى أن نبوءة بلعام Balaam لا يفوقها في الأهمية إلا كلام موسى (عليه السلام) وأن ظاهرة « الشعب الذي يعيش وحيدا » لم تكن مجهولة بل كانت معروفة للصهاينة الأولين ولم تكن معتبرة بمثابة لعنة من الرب بل كانت علامة على وجود رسالة روحية ملقاة على عاتق الشعب اليهودي ويجب أن تعتبر نِعْمة من الله وسببا لقيام دولة اسرائيل بين دول العالم .

وتطور الصهيونية الجديدة هو كذلك ثمرة لتفسير صهيوني جديد ظهر بالتدريج للفروض الأساسية الصهيونية الخاصة بالعلاقات بين اليهود وغير اليهود .

وهذه العملية تتكون من بعدين متداخلين : إعادة تفسير المقصود بالضبط من العداء للسامية ، وتقييم المعنى المستفاد من كلمة المُحْرَقة (التي أُطلقت على الاضطهاد النازي لليهود)

لقد كان الاعتقاد بأن إنشاء إسرائيل سيمكّن اليهود من أن يصبحوا « أمة كسائر الأمم يحمل في طياته أن الدولة اليهودية تتوقع الحظوة بالقبول كشريك في النظام الدولي القائم وأن العداء للسامية مصيره الى الزوال » .

ولكن الدولة الجديدة لم تلق الا الرفض من جيرانها منذ البداية وواجهتها عداوة عربية لا يخبو أوارها ـ فيما يبدو ـ أعادت الى أذهان اليهود عداوة المسيحيين لهم في أرض الشتات . صحيح أن الظاهرتين مختلفتان تمام الاختلاف من الناحية الموضوعية ، ولكن قرونا طويلة من الاعتياد على الصور الكلاسيكية في معاداة السامية جعلت من الصعب على يهود إسرائيل أن يفرّقوا بين الظاهرتين . وقد أثار العرب مخاوف اليهود بصياغتهم لشعورهم بالعداء نحو إسرائيل في ألفاظ وتصورات هي نفسها التي كانت مستخدمة في التعبيرات الكلاسيكية المعادية للسامية . وفوق كل ذلك كانت بعض أعمال العرب المعادية لاسرائيل تحمل معنى رمزيا لا يمكن إلا أن يعيد إلى أذهان اليهود شبح العداء للسامية ، فالفلسطينيون الذين قاموا باختطاف الطائرات على سبيل المثال كانوا يقومون بخطوات معينة للفصل بين اليهود والاسرائيليين من جهة وغيرهم من المحتجزين من جهة أخرى ، وكان هذا من شأنه أن يُذكّر اليهود بعزلتهم الأبدية عن سائر البشر وذلك في شكل صور يمكن رؤيتها على شاشة كل تلفزيون في إسرائيل .

بل تعرّضت الافتراضات الصهيونية الأصلية الخاصة بالعلاقات بين اليهود لتحد أكثر قوة من كل ما سبق حين تحولت اسرائيل بثبات وانتظام الى دولة تنبذها كل دول العالم . ومع أن هذا التحول قد تم ولاشك بسبب العديد من الأسباب إلا أن كثيرا من الاسرائيليين يعزونه إلى الشعور القديم المتأصل بالعداء للسامية . وهذا الشعور ليس موجّها الى اليهود كأفراد بل إليهم كمجموعة .

هذا النظام العقائدي الجديد في إسرائيل تمخض عن نظرة الى سياسة العالم تتسم بالجمود والكآبة أساسها نظرة الفيلسوف هوبز .

وهنا أيضا تدخلت الأحداث لتؤكد العلاقة السيكولوجية الوثيقة بين العداء لاسرائيل والعداء للصهيونية ، فمما يذكر في هذا الصدد أن شارل ديجول قال إن إسرائيل فيها كل صفات الشعب المغرور المتسلط الذي يعتقد أنه صفوة الشعوب . وقرار الأمم المتحدة الذي يُسوّي بين الصهيونية والعنصرية كانت له نفس النتيجة . والأسابيع التي سبقت حرب الأيام الستة أعطت إسرائيل فرصة لكي تُنعم النظر في مشاعر اليهود القديمة الخاصة بعزلتهم وقلة حيلتهم وذلك حين تعرضت دولتهم التي تمثل جمعهم الأبدي الخالد لخطر ماحق ، بينما كان العالم من غير اليهود ينظر اليها دون مبالاة على أحسن الفروض .

كل هذه الانطباعات أدت في النهاية الى قلب الفكرة الصهيونية رأسا على عقب فيما يتعلق بقدرة اليهود وغير اليهود على إقامة علاقة متوازنة . والاسرائيليون اليوم يميلون إلى اعتبار النزعة المعادية للصهيونية ظاهرة أبدية أقرب الى الغيبيات .

واذا كانت الصهيونية الجديدة لا تسقط من حسابها إقامة علاقات أحسن مع البلاد الأخرى إلا أن شعور العداء للصهيونية عند غير اليهود وهو شعور يفترضون أنه شعور متأصل يعتبر حاجزا قويا أمام العاملين على إنهاء عزلة اسرائيل الدولية التي طال عليها الأمد .

والاستنتاج بأن اليهود قد قُدّر عليهم أن يكونوا بمعزل عن الآخرين قوّاه استعداد اليهود المتزايد للتمعن فيما

يحدث لهم من تنكيل على عهد النازي . فقد كان لفظائع النازي تأثير عميق مُوثّق بشكل جيد على الشعب اليهودي .

وصدق المؤرخ صول فريد لاندر Saul Friedlander حين قال إن الموانع السيكولوجية القوية حالت دون التقييم الكامل لهذه الفظائع ، وفضلا عن ذلك فإن إسرائيل كانت في البداية مشغولة بالحفاظ على حياتها وبقائها بحيث لم تتوفر على تفسير المأساة التي وقعت ، كما أن أفراد الصفوة الاسرائيلية الاشتراكية كان ينقصهم الاحساس المباشر بالمأساة ، وغلب عليهم شعور بالضيق من جراء التحدث باسم ضحايا الاضطهاد النازي . بعكس بيجن Begin الذي فقد معظم أفراد عائلته على يد النازي وقضى وقتا في معسكر سوفيتي بعد هروبه من الألمان .

لقد تزايد في اسرائيل مؤخرا الانشغال بهذه القضية . ويشير بعض الباحثين الى أن محاكمة أيخمان Adolf Eichmann الزعيم النازي السابق في العام ١٩٦٢ كانت نقطة تحوّل في هذا الصدد . فهذه المحاكمة التي كان يأمل زعماء إسرائيل في أن تثبت ذكريات اليهود الثائرة عن الفظائع التي ارتكبها هتلر قد أثارت لدى الاسرائيليين إحساسا بالمشاركة المصيرية مع الملايين الستة الذين ماتوا .

وتضاعف الاهتمام العام أكثر بسبب الجهود الضخمة التي بذلت في عملية الاعلام .

على أن الانشغال بما تم من اضطهاد على أيدي النازي قد واجه الاسرائيليين بمهمة صعبة وهي تفسير التخاذل اليهودي أمام عملية القتل الجماعي ، فإنه على الرغم من أن الملايين من غير اليهود ، بما فيهم مليونان من أسرى الحرب السوفيتيين قد ماتوا أيضا وهم أذلة في معسكرات الاعتقال النازية ، إلا أن الاسرائيليين ينظرون الى التخاذل عادة على أنه استجابة يهودية بحتة لا على أنه سلوك تمليه الظروف القاهرة على أيّ شعب من الشعوب .

وهذه الاستجابة تعزى عادة الى ما وصفه رؤول هلبرج Raul Hilberg في دراسته المستقصية عن السلوك اليهودي أثناء فترة الاضطهاد النازي بالميول التي غرسها المنفى Diaspora في اليهود ـ وهي الرضوخ لمطالب المعتدين مُسبّقا ، وتجنب فكرة الهرب نزولا عن الاعتقاد بأن كل مكان يذهبون اليه ليس الا مكانا معاديا .

وعلاوة على ذلك فإن الاسرائيليين ينظرون الى المأساة التي حدثت ليس فقط على أنها من فعل الألمان الذين ارتكبوا هذه الفظائع ضد اليهود ، ولكن باعتبارها الذروة التي بلغها اضطهاد غير اليهود لليهود . وحيث ان المحرقة Holocaust تعتبر عملا خاصا من أعمال الجنون ، فإنها بهذا الوصف تعتبر ظاهرة ليست فريدة على الاطلاق لتلك الكراهية المجنونة البعيدة الجذور التي يكنها غير اليهود لليهود .

متابعة التاريخ بشكل أعمى

تلعب النظم العقائدية دورا خطيرا في تشكيل النظرة الى صناع السياسة الخارجية . فقد أسهمت الصهيونية الجديدة بما لا يدع مجالا للشك في تشكيل مواقف الاسرائيليين وأعمالهم المعاصرة إذ دفعت بزعماء إسرائيل إلى استعمال المقارنات التاريخية في تحليل القضايا الدولية .

والاعتماد المفرط على مثل هذه المقارنات قد يُفضي الى تشويه خطير في ادراك ما يجري . وقد حذّر بن جوريون Ben gurion مرة من (الأخطار الساحقة) لمتابعة التاريخ بشكل أعمى .

وهكذا يسوّي بيجن بين مواقف الغرب من اسرائيل وموقف الملاطفة الذي وقفه رئيس الوزراء البريطاني

نيفل تشامبرلين Neville Chamberlain في ميونيخ من هتلر ، ويقارن بين منظمة التحرير الفلسطينية وقائدها ياسر عرفات وبين ألمانيا النازية وقائدها هتلر ، وهو يُشبِّه رمي القنابل على بيروت بالغارات الجوية على درسدن Dresden بل إنه يصوِّر المعارضة لاحتلال لبنان على أنها تواطؤ لتعريض تشيكوسلوفاكيا Czechoslovakia لدبابات النازي .

وهذه المقارنات قد تكون مجرد مبالغات لفظية يقصد بها التلاعب بمشاعر الناخبين الاسرائيليين وإذكاء خيالهم ، ولكن مثل هذا المنطق هو الغالب على سياسة اسرائيل الخارجية . والأهم من ذلك أن هذا الاعتماد على التاريخ قد أدى إلى الاعتقاد « المثالي » بأن ما يراه العالم كحقائق في مجال السياسة الدولية لا يمنع - ويجب ألاّ يمنع - بالضرورة من متابعة الأهداف المحلية الدينية المتعلقة بالخلاص وهي أهداف أثيرة لدى اليهود .

وقد عززت الصهيونية الجديدة كذلك من موقف إسرائيل من كل نقد يوجه إليها باعتباره مظهرا من مظاهر العداء للسامية لا مجرد رد فعل عقلاني لسياسات إسرائيلية معينة .

ومثل هذا الموقف يتهدد قدرة إسرائيل على تحليل القضايا الدولية بشكل موضوعي ، وكثيرا ما يضخم في مشاعر اليهود التقليدية نحو الاضطهاد بما يتجاوز الواقع .

لقد ولّد النظام العقائدي الجديد في إسرائيل نوعا من النظرة إلى السياسة العالمية تشبه أساسا نظرة الفيلسوف هوبز(١٣) Hobbes في قتامتها ، اذ غالبا ما تعتبر أعمال السلطة أعمالا شريرة في حد ذاتها كما تعتبر العلاقات الدولية وهي تجسيد جوهري للأعمال السياسية أشبه ما يكون بسلسلة من المنافسات التي لا يحسمها الا استخدام القوة وحدها .

فالأعداء لا يُقدِمون على التصالح إلا اذا كانت تعوزهم القدرة على تحقيق الانتصار .

هذه النظرة الهوبزية لا تترك إلا أضيق المجالات لتوخي العدالة ومكارم الأخلاق . ومن هنا يرفض الاسرائيليون بشكل منتظم كل المحاولات الأمريكية لتحقيق سياسة متزنة في الشرق الأوسط باعتبارها « تسليما وإذعانا للنفط العربي » ومع أن إدراك الواقع الدولي على أنه تنافس لا رحمة فيه ليس حكرا على الصهيونية ، إلا أن وضع إسرائيل الدولي الذي يشبه وضع المنبوذ قد جعل للادراك الهوبزي للعالم إغراءً واسع المدى كما أنه قوّي من عزم إسرائيل على استخدام القوة المسلحة في تسوية الخلافات السياسية .

وهذه الروح الحربية ليست متأصلة في الصهيونية الجديدة ولكنها تتمثل في إصرار اليهود بشكل عام على وضع مصائرهم في أيديهم بعد السلبية التي تميّز بها مقامهم بالمنفى وتعرضهم للاضطهاد النازي وفضلا عن هذا فإن فكرة الرضوخ لمطالب المعتدين مسبقا وتجنب فكرة الحرب بما أدبا اليه من الموت والعار قد أقنع كثيرا من الاسرائيليين بأن الموتة الشريفة أفضل من حياة الخنوع والضيم .

ومثل هذا المعتقد ، الذي يسمى بعقدة الماسادا Masada يعكس كذلك شعور القلق الذي يساور إسرائيل بسبب عزلتها وما ترتب على هذه العزلة من نتائج . وقد طبقت الصهيونية الجديدة هذا المنحى العدواني في الضفة الغربية وفضلت الصراع المسلح على التنازل عن الأرض وجعلت من الدعوة إلى تسليم يهودا

(١٣) هوبز ١٥٨٨ - ١٦٧٩ فيلسوف انجليزي له فلسفة سياسية مؤداها أن الانسان أناني بطبعه وأنه يتعين عليه أن يخضع لزعيم يوليه السلطة حتى لا تعم الفوضى وينتشر الفساد .

والسامرة دعوة للقضاء على اليهود بالموت أو دعوة للعيش في خنوع وضيم .

وأخيرا فإن الصهيونية الجديدة والنظرة الهوسية المصاحبة لها قد زادت في بشاعة التصورات اليهودية عن العرب ، صحيح أن من شيمة الانسان أن يصوّر عدوه في صورة الشيطان ويرفع من شأن نفسه وشأن القضية التي يدافع عنها ، وأن يزهو بقدرته العسكرية ولكن الشواهد التي لا تؤيد هذه المعتقدات يجري إغفالها الى حد كبير .

فالنظرة الاسرائيلية المسيطرة الآن هي أن العرب والفلسطينيين ومنظمة التحرير ـ والثلاثة مختلطون في أذهان الاسرائيليين ـ يمكن أن يكونوا تلاميذ مخلصين للنازي وبوسعهم تكرير ما حدث من تنكيل باليهود . والقوة العسكرية الاسرائيلية هي وحدها التي تقف في طريقهم . فالعرب عامة والفلسطينيون على وجه الخصوص قد أسهموا في تكوين هذا التصور بكلامهم عن « قذف اليهود في البحر » والقيام بأعمال العنف ضد أهداف وضحايا في منتهى الحساسية من الناحية العاطفية ، مثل الأطفال والرهائن وأسرى الحرب والمعابد اليهودية . وفضلا عن هذا فإن ميثاق منظمة التحرير يشتمل على عبارات تهديدية .

الصهيونية الجديدة بعد أحداث لبنان

هناك صعوبتان في التصدي بالتحليل لأثر الحرب اللبنانية على النظام العقائدي الجديد المسيطر على اسرائيل .

فأولا : ما زالت آثار الحرب يتردد صداها في السياسة والمجتمع الاسرائيليّين . ولا يمكن حتى الآن تحديد الأثر الكامل للتحقيقات التي قامت بها اللجنة المكلفة بالبحث في المجزرة اللبنانية ولا تحديد العدد النهائي للخسائر في الأرواح ولا نتيجة محادثات السلام بين لبنان واسرائيل ولا تحديد متغيرات أخرى كثيرة .

وثانيا : ان التغيرات التي أفرزتها أحداث لبنان في النظم العقائدية تتم ببطء . ومع ذلك فهناك ملاحظات أولية يمكن ان نقدمها .

ليس هناك دليل يوحي بأن الحرب والمجزرة أو حتى تقرير لجنة التحقيق الاسرائيلية قد غيرت من المفاهيم الرئيسية التي ترتكز عليها الصهيونية الجديدة . بل العكس صحيح فالحرب في رأي الكثيرين قد برهنت على صحة مزاعم الصهيونية الجديدة . فالنجاح العسكري الذي اضطر منظمة التحرير الفلسطينية إلى الرحيل عن لبنان قد أثبت للكثيرين أن استخدام القوة يمكن أن يحل المشاكل السياسية .

بل حظي هذا الاعتقاد بقبول أكبر عندما استفادت الحكومة من إجلاء قوات عرفات عن لبنان في تطهير أنصار المنظمة في الضفة الغربية وفي ازدياد نفوذ الزعماء الفلسطينيين الموالين لاسرائيل في المنطقة . ومن جانب آخر فان نجاح الحكومة على ما يظهر في المحافظة على الهدوء في الضفة الغربية بعد تطهيرها من العناصر الموالية للمنظمة قد أضعف ـ على الأقل الى الآن من الحجة التي تقول بأن ثمن الاحتفاظ بقوة تفرض سيطرتها على قسم كبير من السكان العرب هو ثمن فادح .

بل إن نتيجة الحرب قد شجعت بيجن في الحقيقة على الاسراع في بناء المستعمرات في الضفة الغربية والتوسع فيها .

واضافة الى ذلك فان النقد الذي تعرضت له اسرائيل بسبب الحرب وخاصة بسبب المجزرة اللبنانية نظر اليه الكثيرون من الاسرائيليين على أنه تحامل لا يتسم بالانصاف ، من جانب وسائل الاعلام ومن جانب المجتمع الدولي .

وعلى الرغم من أن قلة من الاسرائيليين هي التي

تقبلت في البداية وصف يبجن للمجزرة والاتهامات التي وجهت لاسرائيل بسببها على أنها « تشهير دموي » الا انه حتى المعترضون على الحكومة يميلون الى الاعتقاد بأن معاملة الدول لاسرائيل كانت مغرضة ونابعة من سياسة ذات وجهين .

واذا صح أن معدّل التأييد الذي تحظى به حكومة الليكود بما ترمز إليه من فلسفات هو المقياس ، فإن تأييد الناخبين الاسرائيليين للصهيونية الجديدة في أعقاب مجزرة صبرا وشاتيلا ما زال قائما . فـ ٤٤،٦٪ حسب تقرير شركة البحوث الخاصة بقياس الرأي العام في إسرائيل (المعروفة باسم بوري Pori) كانوا يؤيدون الحكومة قبل أسبوع من المجزرة مقابل ٣١،٩٪ كانوا سيصوتون لصالح حزب العمل لو أجريت انتخابات .

وبعد المجزرة بأربعة أسابيع هبطت نسبة المؤيدين لليكود الى ٤٠،١٪ بينما لم يزد التأييد الممنوح لحزب العمل عن ٣٤،٧٪ . بل ان تقرير لجنة التحقيق كان حظه من التأثير - فيما يظهر - أقل من ذلك .

وفي نفس الوقت خلقت المجادلات التي تسببت فيها حرب لبنان مشاكل متعددة للصهيونية الجديدة وخاصة على المدى البعيد ، وأهمها المشكلة النابعة من عجز الاسرائيليين عن الاتفاق على تحديد ماهية الحرب اللبنانية . فقد درج الاسرائيليون على اعتبار جميع الحروب مجرد دفاع عن الذات يضمنون به بقاء دولتهم ولكن قلة يتزايد عددها تقارن بين العمليات الحربية في لبنان والتورط الامريكي في فيتنام أو الاحتلال السوفييتي لأفغانستان .

وفضلا عن هذا فان عددا متزايدا من الاسرائيليين بدأ ينظر بتدقيق وتفصيل في المسائل الخاصة بالدفاع ، فلم تعد جميع الوسائل اللازمة لتأمين إسرائيل تؤخذ على أنها وسائل مشروعة . فالانتقام الزائد عن الحد ضد الهجمات الارهابية وضرب المدنيين بالقنابل دون تمييز أصبح موضع استنكار من الناحية الأخلاقية حسب المعايير الصهيونية وحسب سياسة إسرائيل العسكرية القائمة على « نظافة الأسلحة » كما أن تقرير لجنة التحقيق أكد على أن إسرائيل يجب أن تلتزم بالمعايير الأخلاقية للمجتمعات المتحضرة ، خاصة أن اليهود كانوا حتى الآن هم ضحايا الاضطهاد .

ولكن هؤلاء أقلية بسيطة محصورة في اليهود الاشكناز والمثقفين وأنصار حركة السلام وبعض ضباط الجيش المتقاعدين والعاملين في المزارع الجماعية . ولكن لأنهم جميعا يحسنون التعبير خاصة ضباط الجيش الذين يتمتعون باحترام واسع ، فقد تظفر آراؤهم تدريجيا بالانتشار على نطاق أوسع بل إن تآلف الليكود N.R.P. تمزقه المنازعات الداخلية . فقد عمد قسم من الحزب ، فيما يبدو أنه اعادة تقييم لأخلاقيات العمل الأساسي ، إلى انتقاد الاحتلال الاسرائيلي للبنان . ومن هؤلاء وزير التربية زفولون هامير Zvulum Hammer ونائب وزير الخارجية يهودا بن مائير Yehuda Ben Meir وكلاهما من عمد الحزب ومن الصقور سابقا .

والأهم من ذلك أن بن مائير وآخرين قد استنكروا ما وصفوه « بالتجاوزات الفاحشة » لجوش ايمونيم (كُتلة الايمان) Gush Emunim مما تسبب في انفصال ممثل الجوش ايمونيم في ائتلاف الحاخام حاييم دروكمان Haim Drukman وتأسيسه لمجموعة منافسة . على أن هذا الصراع لا يشكل خطرا على جوهر الصهيونية الجديدة أو الاجماع المنعقد حول قداسة ارض اسرائيل بكامل حدودها ، وإن كان يبدو في الوقت الحالي أن الحزب الحاكم منقسم حول بعض السياسات التي يجب اتباعها لتحويل حلمهم الى واقع .

وفي وسع البلاد والمنظمات التي تتحمّل بعض المسئولية في سيطرة الصهيونية الجديدة أن تتخذ خطوات

محددة لتحقيق توازن أكبر في نظرة اسرائيل للسياسة الخارجية . وعلى الرغم من التناحر السياسي بين الفرق المختلفة في منظمة التحرير إلا أن الواجب على المنظمة أن تحاول الاعتراف بإسرائيل .

وتستطيع المنظمة حاليا أن تسمح لاتصالات أكثر من الاسرائيليين الذين يطلقون على أنفسهم صراحة أنهم صهاينة ، أما الاتصال المحدود بالاسرائيليين الذين يقولون عن أنفسهم إنهم غير صهيونيين مثل يوري أفنيري Uri Avneri فلا يمكن أن يدل على أن الزعماء الفلسطينيين يعملون على الاعتراف بشرعية إسرائيل .

وكثير من ممثلي بلاد أوروبا الغربية يتعمدون العزوف عن الموظفين الاسرائيليين مما يثير شبح العداء للسامية على النحو القديم . ولَشيْءٌ من الجهد الجاد من قبل أوروبا الغربية لاشراك إسرائيل في بعض الترتيبات التي تتخذها فيما بينها كفيل بتبديد مثل هذه الانطباعات .

زد على ذلك أن دور مصر الرِّيادي في تخطي الحواجز النفسية والسياسية التي باعدت بينها وبين اسرائيل أخذ في التآكل ، وقد بلغ الحضيض أثناء حرب لبنان . لقد كان رد فعل القاهرة من الغزو مفهوما في البداية ، ولكن التمادي في عملية (السلام البارد) قد يقوّي من الفكرة المنتشرة في إسرائيل بأن مبادرات السلام العربية ليست الا إجراءات تكتيكية مؤقتة تمليها الرغبة في استعادة الأرض المفقودة .

وعلى الولايات المتحدة دور هام لابد أن تلعبه . فما زالت أمريكا في تصور الكثير من الاسرائيليين من الممثلين القلائل على المسرح السياسي الذين يمكن الاقتناع بهم .

وهذا التصور يعتمد على الدعم الكبير الذي تقدمه من الناحيتين السياسية والاقتصادية .

ولابد للتفاهم بنجاح مع اسرائيل من أن تكون الاشارات الصادرة من واشنطن واضحة متسقة مدعومة وذات دلالة واحدة . ولكن نظام السياسة الخارجية في أمريكا لم يصمم بحيث يعمل بالكفاءة المطلوبة .

خذ على سبيل المثال مشروع السلام الأخير الذي تقدم به الرئيس رونالد ريجان ، وهو مشروع يدل على صدق النية والطوية ، ولكن الرئيس ريجان ومستشاريه لم يوفروا الوقت والمجهود اللازمين للابقاء على قوة الدفع اللازمة لتنفيذ المشروع .

وفوق هذا فان الانتخابات الرياسية تخلق دائما فترة انتقال تتوقف فيها كثير من السياسات أو يصرف النظر عنها تماما . وحتى في الفترة الرياسية الواحدة كثيرا ما تنطق حكومة الولايات المتحدة بألسنة مختلفة . وأحدث مثال على ذلك قرار الكونجرس في الخريف الماضي بتخطي البيت الأبيض ووزارة الخارجية الامريكية وزيادة المعونة المقدمة لاسرائيل ، وكلها من كل هذه الصعوبات يتعين على الولايات المتحدة أن تضاعف من محاولاتها .

ثانيا : يجب على صُنّاع السياسة الأمريكية الخارجية أن يراعوا بعض المشاعر الصهيونية الجديدة بما تُثيره من القلق عند دعاتها ، فتحركات أمريكا الأخيرة للحيلولة دون طرد اسرائيل من عدد من المنظمات الدولية يمكن أن يخفف من المخاوف التي تساور الاسرائيليين من أن تكون عزلة بلادهم المتزايدة سببها العداوة السرمدية التي يكنها غير اليهود لليهود ، أو أن هذه العزلة هي انعكاس لتصميم غير اليهود على القضاء على الدولة اليهودية . كما تستطيع الولايات المتحدة أن تؤكد لاسرائيل أن انتقاد دولة اسرائيل لا يساوي العداء للصهيونية ، وأن

---

* هذه المقترحات أو التوصيات هي التي تقف الآن بالفعل في امريكا ولابد للعرب أن يعوا خطورتها ويقاوموها .

جهود اسرائيل في الخلط بينها ستجعل المناقشات البناءة عسيرة وتُعرِّض العلاقات للتوتر .

وقبل كل شيء تستطيع الولايات المتحدة أن تمضى فى ضغطها على الدول العربية والفلسطينيين ومنظمة التحرير الفلسطينية حتى يعترفوا بحق اسرائيل فى الوجود .

وحتى اذا لم يقابل هذا الاعتراف من جانب الدول العربية بتنازلات اسرائيلية على الفور ، فان هذا الاعتراف قد يخفف كثيرا من وطأة التصورات الاسرائيلية عن العرب ، ومن الشعور بالعزلة وما تمليه من مواقف أساسها ـ على التحديد ـ افتقار اسرائيل الى الأمان والشرعية والهوية .

لقد نشأت عن الحوار المتعلق بلبنان عدة مشاكل خاصة بالصهيونية الجديدة .

ثالثا : يجب على الدبلوماسية الامريكية أن تركز بشكل محكم على الأراضى المحتلة . صحيح أن الضفة الغربية تشكل أكبر عقبة فى سبيل تسوية فى الشرق الاوسط ، وذلك لأنها محط الاعتبارات المتشابكة التى لها صلة بالامان وبالتاريخ وبالديانة . وعلى الرغم من أن الحجج المنطقية لن يكون لها تأثير كبير على الرؤى المستقبلية الخاصة بمجىء المسيح المخلص الا أن الولايات المتحدة تستطيع أن تواجه القضايا الأمنية التى لها صلة بالموضوع . ومن هذا السياق يجب على الولايات المتحدة أن تركز على التكاليف اللازمة للاحتفاظ بالضفة الغربية فى المدى البعيد ، وأن تركز أيضا على اهتمامها الجدى بالحقوق الانسانية للفلسطينيين .

رابعا : يجب على الولايات المتحدة أن تعمل على استخدام المعونة الأمريكية فى تغيير المفاهيم والسلوك الاسرائيليين . إن قطع المعونة السياسية والعسكرية أو خفضها بشكل ظاهر سيغذى على الأرجح تلك المخاوف السيكولوجية التى قدمت المعونة لتلافيها .

وتعنت اسرائيل زيادة على تعنتها الحالى لن يؤدى الا الى استعداء الرأى العام العالمى ، والى تعزيز التصورات الاسرائيلية عن عالم سادر فى عداوته لليهود .

وتستطيع واشنطن مع هذا ان تشترط ألا تستخدم المعونة الأمريكية فى الضفة الغربية ، كما أن بذل الجهود غير الدبلوماسية ، مثل فتح خطوط اتصال مع مجموعات متنوعة فى إسرائيل وخاصة مع اليهود السفارديين (أى يهود الشرق) الذين يشكلون الأغلبية من أنصار الصهيونية الجديدة ، من شأنه أن يضاعف التأثير الأمريكي .

وللجالية اليهودية فى أمريكا دور خطير عليها أن تلعبه داخل نطاق الجهود الأمريكية الرسمية ، فالاسرائيليون يعتبرون الجالية اليهودية هناك من أخلص مؤيديهم وأكثرهم مصداقية . وقد اعتمدت اسرائيل باستمرار على المجموعات التى تدافع عن المصالح اليهودية للتأثير على سياسة أمريكا فى الشرق الأوسط . وقد توصلت الجالية اليهودية حتى الآن الى أن التأييد الذى تمنحه لعدد مختار من القضايا الاسرائيلية سيورطها فى مسائل السياسة الداخلية لاسرائيل ، ويقلل من تماسكها ويضعف من قوتها المرموقة . كما أن شعور الجالية بضرورة الحفاظ على جبهة متحدة فى مواجهة العالم غير اليهودى وخوفها من إثارة المعاداة للسامية مجددا قد حدّا من رغبة اليهود الأمريكيين فى نقد السياسة الخارجية لاسرائيل بشكل علنى .

ولكن بعد اجتياح لبنان وبعد مجزرة بيروت ذهبت بعض القطاعات المؤثرة فى المجتمع الاسرائيلى الى حد المطالبة باستقالة بيجن ووزير دفاعه السابق آريل شارون Ariel Sharon وذلك فى الوقت الذى كانوا يجددون فيه التزامهم بمصالح اسرائيل ـ ولكن يجب على الجالية اليهودية كى تساعد الدبلوماسية الأمريكية أن تتخلى عن تظاهرها بأن بيجن وشارون لا صلة لهما

(باسرائيل الحقيقية) ، فبيجن وشارون لم يفرضا الصهيونية الجديدة على اسرائيل بل ما زالا يتمتعان بثقة معظم الناخبين . كما أن المعارضين لجبهة الليكود ليسوا هم أيضا باسرائيل الحقيقية ، على الرغم من أن المعارضة الاسرائيلية والجالية اليهودية فى أمريكا تشتركان فى النظرة المتسامحة التى تميزت بها الصهيونية القديمة السائدة .

يستطيع اليهود الأمريكان أن يؤيدوا الصهيونية المتسامحة بشكل فعال وذلك باعلان معارضتهم الصريحة لجوهر الخصائص التى يتميز بها النظام العقائدى الجديد - وخاصة مواقفه فيما يتعلق بالاراضى المحتلة والحقوق القومية للفلسطينيين . وما يتمتع به يهود أمريكا من شرعية ومصداقية ، كفيل باعطاء ما يشيرون به وزنا غير عادى .

وعلى المجموعات التى تدافع عن المصالح اليهودية أن تكون هى الأخرى أكثر تدقيقا فى تأييدها لسياسات اسرائيل الخارجية .

إن معظم هذه المقترحات الخاصة بالسياسة من الصعب مجرد البدء فيها فما بالك بدعمها مدة طويلة حتى يتسنى تحقيق توازن أكبر فى النظرة الى سياسة اسرائيل الخارجية . على أن التقاعس فى مثل هذا المجال معناه الأكيد تقريباً هو استمرار الصراع العربى الاسرائيلى .

أوفيرا سلكتار Ofira Seliktar

(أستاذة سابقة فى قسم العلوم السياسية بجامعة حيفا وتشغل حاليا منصب الزمالة فى معهد دراسات الشرق الأوسط التابع لجامعة بنسلفانيا بالولايات المتحدة) .

(١) الصهيونية

أول من استعمل هذا اللفظ ناثان برنباوم Nathan Birnbaum فى عام ١٨٩٠ وقد أطلقه على الحركة اليهودية التى تنادى بعودة الشعب اليهودى الى أرض فلسطين باعتبارها أرض اسرائيل . ولكن منذ عام ١٨٩٦ أصبحت كلمة الصهيونية تطلق على الحركة السياسية التى أسسها تيودور هرتزل Theador Herzl والتى تستهدف انشاء وطن قومى لليهود فى فلسطين ، كما تستهدف تعميق الوعى اليهودى وزيادة حدته بين اليهود أينما كانوا فى جميع أنحاء العالم . وبعد إنشاء دولة اسرائيل اتسع مفهوم الصهيونية ليأخذ فى الاعتبار دعم دولة اسرائيل ماديا وأدبيا .

واذا رجعنا الى تاريخ اليهود فاننا نجد أن سفر التكوين (اصحاح ١٢ اية ١) يتضمن احدى الوصايا المقدسة التى تدعو سيدنا ابراهيم الى أن يذهب الى (أرض ساريها لك) والتى تتضمن وعدا بأن أرض كنعان ستصبح ملكا لنسل ابراهيم (سفر التكوين الاصحاح ١٢ آية ٧) .

ولما اضطرت التطورات التاريخية أحفاد ابراهيم الى النزوح عن فلسطين ظل الأمل فى العودة الى أرض الأباء والأجداد حيا فى نفوس المنفيين فى أرض الشتات .

وتشتمل الديانة اليهودية على فرائض معينة لا يمكن أداؤها الا فى ارض فلسطين التى هى مقدسة لدى اليهود باعتبارها أرض اسرائيل . وفى خلال الفترة الطويلة التى عاشوا فيها بالمنفى لم يكف المتدينون اليهود عن الصلاة ثلاث مرات فى اليوم الواحد من أجل العودة الى أرض إسرائيل .

ومن تعاليم التلمود أن العيش فى أرض اسرائيل واجب دينى يأتى فى المرتبة الأولى قبل جميع الوصايا المنصوص عليها فى التوراة .

وقد شاع بين اليهود ذلك الارتباط الدينى والتاريخى بين أرض اسرائيل وشعب اسرائيل .

وفى نهاية القرن الثامن عشر نشأت حركة بين اليهود سميت بحركة التنوير وهى حركة علمانية تهدف الى

تحقيق الصهيونية السياسية ، أى أن فكرة العودة الى أرض اسرائيل لن يحققها الا المجهود الانسانى لا الاعتماد الكلى على تدخل العناية الالهية . وخير تعبير عن هذه الحركة الجديدة نجده فى كتاب ليونسكر Leo pinsker المسمى (التحرير الذاتى) الذى صدر فى عام ١٨٨٢ وفى هذا الكتاب يرد بتسكر شعور العداء ضد السامية الى غربة اليهود بين أمم العالم .

وهناك عدة عوامل شجعت هذه الحركة منها خيبة أمل اليهود فى التحرر من وطأة القيود التى كانت غالبيتهم ترزح تحت نيرها ، وزيادة الضغط الواقع عليهم فى أوربا الشرقية على الأخص الذى نتجت عنه مذابح جماعية ليهود روسيا فى عام ١٨٨١ ، ومنها محاكمة دريفوس Dreyfus فى فرنسا ١٨٩٤ واتهامه بالخيانة العظمى مما تسبب فى اشعال جذوة العداء ضد اليهود على نطاق واسع حتى فى أكثر الدول الأوروبية تحضرا ، ومنها التمييز العنصرى ضد اليهود فى ألمانيا منذ عام ١٨٧٠ وفى النمسا منذ عام ١٨٩٠ .

وفى الوقت الذى كان فيه اليهود يتعرضون للاضطهاد وخاصة فى القرن التاسع عشر كانت الحركات القومية فى أوربا على أشدها وخاصة بعد قيام امبراطورية نابليون وقيام ثورة ١٨٤٨ فى عدد من دول أوروبا الوسطى .

ويجب ان نلاحظ فى هذا المقام أن عودة اليهود الى فلسطين كانت تجد تأييدا فى كثير من دول الغرب المسيحى وخاصة فى انكلترا وذلك بين رجال الدين المسيحى ، ولا شك أن هذا التيار كان له أثر فى تقبل الامبراطورية البريطانية لفكرة الصهيونية .

وفى عام ١٨٨٢ قامت فى شرق أوروبا حركة عرفت باسم « عشاق صهيون » كانت تستهدف توطين اليهود فى فلسطين وامتدت هذه الحركة الى أمريكا فيما بعد وتمكنت من إنشاء عدد من المستعمرات اليهودية على أرض فلسطين .

ولكن أهم من هذه الحركة حركة أخرى تزعمها تيودور هرتزل Theodor Herzl (١٨٦٠ ـ ١٩٠٤) الذى نشر كتابه عن الدولة اليهودية فى عام ١٨٩٦ ، وفى هذا الكتاب برنامج مفصل لتحقيق قيام دولة لليهود ، وقد استطاع هرتزل رغما عن معارضة اليهود الذين يدعون للاندماج فى مجتمعاتهم أن ينشىء المنظمة اليهودية العالمية World Zionst Organizatiorn واصبح المؤتمر الصهيونى الذى عقده للمرة الأولى فى مدينة بال Basle بسويسرة فى عام ١٨٩٧ أول برلمان يهودى فى المنفى . وقد تحددت أهداف الصهيونية فى القرار الذى أصدره هذا البرلمان والذى عرف فيما بعد ببرنامج بال . وتنص احدى فقراته الرئيسية على ضرورة انشاء وطن قومى لليهود فى فلسطين بحكم القانون العام . وقد تمكن هرتزل من عرض الفكرة على عدد من حكام أوربا وزعمائها وكذلك على سلطات تركيا ، كما أنه تمكن من اذكاء شهوة العودة الى فلسطين بين الجماهير اليهودية .

وفى ثمانى السنوات الأخيرة من حياته تمكن هرتزل من انشاء هيئة تتولى جمع المال للحركة الصهيونية وهيئة أخرى تتولى تدبير الأموال اللازمة لشراء أرض فى فلسطين بحيث تصبح فى النهاية ملكا خاصا لليهود لا ينازعهم فيه أحد .

ولم تقتصر الحركة الصهيونية التى أسسها هرتزل على انشاء وطن قومى لليهود ، بل تعدت ذلك الى محاربة الدعوة الى الاندماج فى المجتمعات غير اليهودية ، والى زيادة الوعى اليهودى بين اليهود ، والى تدبير الوسائل اللازمة للدفاع عنهم ، والى تنمية القيم اليهودية ودراسة اللغة العبرية وقد انقسمت الحركة الصهيونية بعد ذلك الى : ـ

١ ـ صهيونية سياسية كانت ترى ضرورة الحصول

على ضمانات قانونية وسياسية قبل انشاء الوطن القومى لليهود فى فلسطين .

٢ ـ وصهيونية عملية كانت تصر على أن الضمانات السياسية تأتى فى المحل الثانى بعد استيطان فلسطين واعادة تعميرها ، هذه الصهيونية العملية هى التى كان لها التأثير الأكبر فى صفوف الحركة الصهيونية العالمية فى الحقبة السابقة على نشوب الحرب العالمية الأولى .

وفى أثناء تلك الفترة قامت أيضا حركة صهيونية ثالثة تزعمها أحادهاعام Ahad Ha, Am ترى فى فلسطين مقرا روحيا للشعب اليهودى ، وتؤكد على الجانب الروحى والثقافى لا على الجانب السياسى ، ولكن صهيونية هرتزل السياسية هى التى تغلبت فى النهاية وخاصة بين الستة ملايين يهودى فى أوروبا الشرقية ، كما أنها مدت جذورا لها فى أوروبا الغربية والولايات المتحدة .

كان هرتزل يتنقل بين العواصم الأوروبية وغيرها لاقناع أكبر عدد من الناس بفكرته ، ولكن مذبحة اليهود فى روسيا عام ١٩٠٣ هى التى كان لها الفضل فى تحريك الضمير العالمى وحمل الحكومة البريطانية على تقديم قطعة أرض فى افريقية الشرقية لتكون مستعمرة يهودية ، مما أثلج صدر هرتزل ، فقد كانت هذه هى المرة الأولى التى تعترف فيها دولة عظمى بأهمية التنظيمات اليهودية وتحاول كسب ودها . غير أن هرتزل ما كاد يقترح على المؤتمر اليهودى ارسال لجنة لاختيار أرض المستعمرة حتى هب ضده يهود روسيا الصهيونيون الذين كانوا ضد المشروع .

وقد خلف هرتزل فى زعامة الصهاينة داود ولفن David Wolffsohn الذى كان رئيس الجهاز التنفيذى للصهيونية السياسية وفى العام ١٩١٠ جاء بعد ولفن أوتو واربرج Otto Warburg زعيم الصهاينة العمليين . ومنذ شغله لمنصبه كزعيم للمؤتمر الصهيونى أخذ يعمل على تهويد فلسطين بالتدريج كلما سنحت الفرص .

وما ان جاءت الحرب العالمية الأولى حتى كانت المنظمة العالمية اليهودية منقسمة الى قسمين : قسم فى أرض ألمانية ، وقسم فى أرض أعدائهم ، وكلا القسمين يحاول دفع الحكومات التى يستطيع الاتصال بها لتشجيع عملية التهويد فى فلسطين والاستحواذ عليها فيما بعد .
وقد نجح يهود بريطانيا وأمريكا فى انشاء لجنة مؤقتة للمسائل الصهيونية يرأسها لويس براندیس Louis D . Brandeis استطاعت ان تحصل على موافقة الرئيس الأمريكي ودرو ولسون Wood row Wilson فى حث بريطانيا على إعلان تصريح بلفور Balfour Declaration الذى يعد اليهود باقامة وطن قومى لهم فى فلسطين . ويرجع أكبر الفضل لحايم وايزمان Haim Wizmann اولا ثم لسير هربرت صمويل Sir Herbert Samuel، وناحوم سوكولوف Nahum Sokolow، وفى عام ١٩١٩ كان للحركة الصهيونية من يمثلها أمام مؤتمر السلام الذى انعقد فى باريس .

وفى العام التالى فرضت بريطانيا وصايتها على فلسطين تحت إشراف عصبة الأمم ، وعين سير هربرت صمويل أول مندوب سام بريطانى على فلسطين . وفى تلك الفترة نشأتْ مجموعة من اليهود تحبذ العنف والتطرف تحت قيادة فلاديمير جابوتنسكى Vladimir Jabo Tknsky، وأسست حزبا اسمه حزب المراجعين الذى كان يناصب سياسة وايزمان العداء ، ويدعو لاتخاذ موقف حازم من البريطانيين .

وقد ثار عرب فلسطين على عملية شراء الأرض والتهويد التى ظلت متبعة حتى تحت الوصاية البريطانية ، وقامت مظاهرات عارمة فى سنة ١٩٢٩

اضطرت الحكومة البريطانية الى إصدار الكتاب الأبيض White Paper الذى عدّه اليهود نكسة لهم .

وقد شهدت فترة الثلاثينيات قيام السلطة الهتلرية ونزوح أعداد متزايدة من يهود ألمانيا وأوربا الوسطى الى فلسطين هربا من الاضطهاد مما أثار مظاهرات عام ١٩٣٦ بين عرب فلسطين ، وأدى الى انشاء لجنة تحقيق بريطانية برياسة اللورد بيل Lord Peel التى أوصت بتقسيم فلسطين بين العرب واليهود ، وقد رفض العرب فى التو قرار التقسيم .

ولكن اليهود تجاهلوا القرار ومضوا فى عملية التهويد بخطا أسرع ، وشجعوا مزيدا من الهجرة الى فلسطين بطرق مشروعة وغير مشروعة .

وفى هذه الأثناء برزت أهمية اليهود الأمريكيين وبدا تأثيرهم فقامت اللجنة الامريكية الخاصة بفلسطين American Palestine Commitee التى ضمت عددا من أعضاء الكونجرس وبرنامج بالتيمور Baltimore Program فى مايو عام ١٩٤٢ والمؤتمر اليهودى الامريكي American Jewish Conference فى عام ١٩٤٣ .

وفى عام ١٩٤٤ تكونت فرقة يهودية فى داخل الجيش البريطانى ، بفضل تأثير اليهود فى بريطانيا وأمريكا ، كما حاول الصهاينة الأمريكيون الزج بحكومة الولايات المتحدة فى موضوع إنشاء وطن قومى لليهود فى فلسطين ولكن حكومة الرئيس الأمريكى فرانكلين روزفلت Franklin d . Roosevelt لم تفعل شيئا .

وفى السنوات التى تلت الحرب العالمية الثانية حاول اليهود السماح لمائة ألف يهودى كان قد اقترح الرئيس ترومان توطينهم فى فلسطين ، ولكن وزير الخارجية البريطانى ارنست بيفن Ernest Bevin رفض السماح لهم ، وأحال القضية برمتها الى هيئة الامم المتحدة ، وفى التاسع والعشرين من شهر نوفمبر عام ١٩٤٧ صدر قرار الهيئة بالتقسيم الذى قبله اليهود ورفضه العرب .

وفى ١٥ مايو من عام ١٩٤٨ سحبت بريطانيا جيوشها وانتهت وصاية الأمم المتحدة وأعلن قيام دولة اسرائيل التى اعترفت بها الولايات المتحدة ثم الاتحاد السوفيتى وغيرهما من الدول . مما أعطى الصهاينة دفعة كبيرة ، ولم يبق من يعارض سياستهم بين اليهود الا ثلاث مجموعات ضعيفة .

١ - المجلس الأمريكى اليهودى

وهو يصر على اعتبار اليهود أصحاب دين لا أصحاب دولة .

٢ - اليهود الشيوعيون واليساريون الجدد الذين اعتبروا الصهيونية أداة فى يد الاستعمار العالمى .

٣ - اليهود الأرثوذكس المتطرفون الذين أصروا على أن قدوم المسيح المنتظر لا يتوقف على مجهود بشرى على الاطلاق بل يترك أمره لله وحده .

* * *